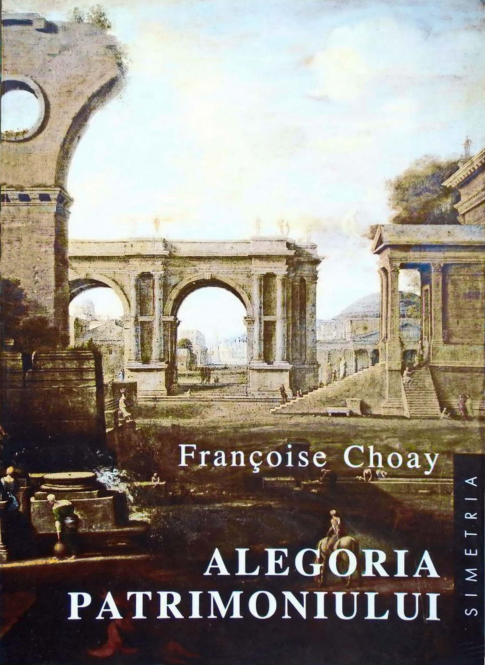




Françoise Choay

ALEGORIA PATRIMONIULUI

SIMETRIA



De ce a cucerit astăzi patrimoniul istoric, arhitectural și urban, un public planetar? De ce cunoașterea, conservarea și restaurarea sa au devenit o miză pentru statele întregii lumi?

Nici valoarea sa pentru cunoaștere și artă, nici rolul său atractiv în societățile noastre de agrement nu constituie explicații suficiente. Căutarea unui răspuns, care angajează mai profund natura acestei moșteniri în raportul său cu istoria, memoria și timpul trece, pentru Françoise Choay, printr-o revenire la origini, o arheologie a noțiunilor de monument și patrimoniu istoric.

Această investigație, urmată de-a lungul a mai mult de cinci secole, limpezește cultul actual al patrimoniului și excesele sale, descoperă legăturile profunde cu criza arhitecturii și a orașelor. Astfel, prețioasă și precară, moștenirea noastră arhitecturală și urbană apare alegoric într-un dublu rol: oglindă a cărei contemplare narcisistică ne liniștește angoasele, labirint a cărui parcurgere ne-ar putea reconcilia cu această trăsătură proprie omului: competența de a edifica.

Françoise Choay este istoric al teoriilor și formelor urbane și arhitecturale profesor la universitatea Paris-VIII. Marele premiu național al patrimoniului, 1995

ISBN 97-397-9722-9



9 789739 797221

Negoria patrimoniului



8 01 8001 001 976

Libreria
Mihai Eminescu

PRET
LEI 10,90

FRANÇOISE CHOAY

ALEGORIA PATRIMONIULUI

urmată de

Şapte propoziții
despre conceptul de autenticitate
și folosirea acestuia
în practica patrimoniului istoric

traducerea Kázmér Kovács

Uniunea Arhitecților din România
Editura SIMETRIA
București 1998

Această carte a fost editată cu sprijinul
MINISTERULUI FRANCEZ AL AFACERILOR EXTERNE
ȘI AL AMBASADEI FRANȚEI ÎN ROMÂNIA

ALEGORIA PATRIMONIULUI

Memoriei lui André Chastel

coperta: Gianini Georgescu

pe copertă:

Pierre Lemaire - *Vue d'anciens monuments de Rome*, Louvre, Paris

© Editions du Seuil, 1992 et 1996.

Copyright asupra ediției în limba română

Editura SIMETRIA

Str. Academiei 18-20, 70 109 București

Monument și monument istoric

*Aș vrea să salut aici pe aceia
a căror operă împlinită
în slujba patrimoniului m-a împins
la scrierea acestei cărți,
mai cu seamă pe Jacques Houlet,
Raymond Lemaire
și Michel Parent.*

*Țin să mai mulțumesc lui Alexandre Melissinos,
Michel Rebut-Sarda
și Jean-Marie Vincent
care au avut bunătatea de a citi manuscrisul.*

Patrimoniu.* Acest frumos și străvechi cuvânt era legat, la origine, de structurile familiale, economice și juridice ale unei societăți stabile, înrădăcinate în spațiu și timp. Astăzi, el urmează un alt destin de mare răsunset, când, modificat de diverse adjective (genetic, natural, istoric...), a devenit un concept "nomad".

Patrimoniu istoric. Expresia desemnează un fond menit să delecteze o comunitate largită la dimensiuni planetare, constituit prin acumularea continuă a unei diversități de obiecte care împărtășesc apartenența lor comună la trecut: opere și capodopere ale artelor frumoase și aplicate, lucrări și produse aparținând tuturor științelor și măiestriilor omenești. În societatea noastră rătăcitoare, pe care mobilitatea și ubicuitatea prezentului nu încetează să o transforme, "patrimoniu istoric" a devenit unul din cuvintele cheie ale tribului mediatic. El face referire la un tip de instituție și la un tip de mentalitate.

Transferul semantic suferit de cuvânt semnalează opacitatea lucrului desemnat. Patrimoniul istoric și conduitele care îi sînt asociate se găsesc prinse în straturi de semnificații ale căror ambiguități și contradicții articulează și dezarticulează două lumi și două viziuni asupra lumii.

Cultul consacrat astăzi patrimoniului istoric cere, deci, mai mult decît o încuviințare satisfăcută. El trebuie cercetat, căci este revelatorul, luat în seamă și totuși vădit, al unei stări a societății și al întrebărilor care o frământă. Aceasta este perspectiva din care îl abordez aici.

* "Bien d'héritage qui descend suivant les lois, des pères et des mères aux enfants", *Dictionnaire de la langue française* de E. Littré.

Din fondul imens și heterogen al patrimoniului istoric am ales drept categorii exemplară **patrimoniul construit**, cel care privește cel mai direct cadrul de viață al tuturor și al fiecăruia în parte. Ieri încă am fi vorbit de monumente istorice, dar cele două expresii au încetat să mai fie sinonime. Monumentele istorice nu mai constituie decât parte a unei moșteniri care nu încetează să crească prin anexarea unor noi feluri de bunuri și prin lărgirea cadrului cronologic și a arilor geografice în interiorul cărora se înscriu aceste bunuri.

Pe cînd se constituia în Franța prima Comisie a monumentelor istorice, în 1837, cele trei mari categorii de monumente istorice erau rămășițele Antichității, edificiile religioase ale Evului mediu și citeva castele. Imediat după al doilea război mondial, numărul bunurilor inventariate era de zece ori mai mare, dar natura lor nu se schimbase cu nimic. Ele țineau prin esența lor de arheologie și de istoria savantă a arhitecturii. De atunci, toate formele artei de a construi, savante și populare, urbane și rurale, toate categoriile de edificii, publice și private, somptuare și utilitare au fost anexate sub noi nume: arhitectura *minoră*, denumire venită din Italia pentru a desemna construcții private ne-monumentale, adeseori ridicate fără ajutorul arhitecților; arhitectura *vernaculară*, preluată din Anglia pentru a deosebi edificiile cu caracter regional; arhitectura *industrială* a uzinelor, garilor, furnalelor, recunoscută mai întîi de către englezi². În sfîrșit, domeniul patrimonial nu se mai limitează la edificii individuale, el cuprinde de acum ansamblurile construite și țesutul urban: insule și cartiere urbane, sate, orașe întregi și chiar ansambluri de orașe³, cum o arată "lista" Patrimoniului mondial stabilită de UNESCO.

Pînă în anii șazeci, cadrul cronologic în care se înscriau monumentele istorice era, ca și astăzi, practic nelimitat în amonte, unde coincide cu cel al cercetărilor arheologice. În aval, el nu depășea limitele celei de a doua jumătăți a secolului XIX. Azi, belgienii regretă Casa poporului (1896), capodoperă a lui Horta, distrusă în 1968, iar francezii, Halele lui Baltard demolate în 1970, în pofida puternicelor proteste venite din Franța și din lumea întreagă. Oricît de prestigioase, aceste voci erau cele ale unei mici minorități confruntate cu indiferența generală. Pentru administrație și majoritatea publicului, pavilioanele diafane comandate de Napoleon al III-lea și Haussmann nu aveau decât o funcțiune trivială ce nu le deschidea accesul către categoria monumentelor. În afară de asta, ele

aparțineau unei epoci reputeate datorită prostului ei gust. Astăzi, o parte a Parisului haussmannian este clasată și, în principiu, e de neatins pe viitor. La fel se petrec lucrurile și cu arhitectura "modern style" ilustrată în Franța, la începutul secolului, prin Guimard, Lavirotte și școala de la Nancy, și pe care scurtimea existenței sale a făcut-o să fie de îndată asimilată unei mode și disprețuită.

Chiar și secolul XX a forțat porțile domeniului patrimonial. Fără îndoială că la ora actuală ar fi declarat monument istoric și protejate hotelul Imperial din Tokyo, capodoperă a lui F. L. Wright (1915) care a rezistat seismelor naturale, demolat în 1968; atelierile Esders de Perret (1919) demolate în 1960; marele magazin Schocken (1924) al lui Mendelsohn la Stuttgart, demolat în 1955; dispensarul lui Louis Kahn la Philadelphia (1954) demolat în 1973. În Franța, o comisie recent constituită a "patrimoniului secolului XX" a încercat să elaboreze criteriile și tipologia necesare pentru a nu lăsa să se piardă nici o mărturie istorică semnificativă. Nici arhitecții înșiși nu sînt mai puțin interesați în desemnarea drept monumente istorice a lucrărilor lor. Le Corbusier a inițiat, în viață fiind, protecția lucrărilor sale din care astăzi unsprezece sînt declarate monumente, iar patrusprezece sînt înscrise pe inventarul suplimentar. Vila Savoye a prilejuit mai multe campanii de restaurare, mai costisitoare decât acelea ale unuia sau altuia dintre monumentele medievale.

În sfîrșit, noțiunea de monument istoric și practicile de conservare care îi sînt asociate s-au răspîndit și în afara Europei unde apăruseră și care rămăseseră mult timp teritorii lor exclusiv. Anii 1870 au putut vedea, în cadrul deschiderii Meiji, discreta pătrundere a monumentului istoric în Japonia⁴: pentru această țară care își trăise tradițiile în prezent, care nu cunoscuse altă istorie decât cea dinastică, nu concepea arta veche sau modernă decât vie, nu își conserva monumentele decât mereu noi grație reconstrucției lor rituale, asimilarea timpului occidental trecea prin recunoașterea unei istorii universale, prin adoptarea instituției muzeului și prin păstrarea monumentelor ca mărturii ale trecutului.

În aceeași epocă, Statele Unite erau primele care să-și apere patrimoniul natural, dar nu erau de loc interesate de conservarea unui patrimoniu construit a cărui protecție este recentă și la început se mărginea la locuințele particulare ale marilor personalități

naționale. În ce privește China³, căreia aceste valori îi rămăseseră străine, ea a deschis și exploatat sistematic filonul monumentelor istorice, începînd cu anii 1970.

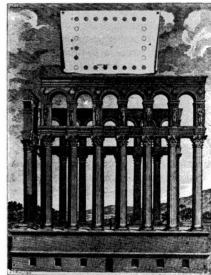
Prima Conferință internațională pentru conservarea monumentelor istorice, ținută la Atena în 1931⁴, nu a reunit decît europeni. A doua, ținută la Veneția în 1964, a beneficiat de prezența a trei țări ne-europene, Tunisia, Mexic și Peru. Cincisprezece ani mai târziu, optzeci de țări aparținînd celor cinci continente semnavă Convenția patrimoniului mondial.

Tripla extensie a bunurilor de patrimoniu - tipologică, cronologică și geografică - este însoțită de creșterea exponențială a publicului lor.

Concertul patrimonial și creșterea practicilor de conservare nu se desfășoară, însă, fără disonanțe. Asemenea recorduri încep să inspire îngrijorare. Oare nu vor genera ele distrugerea obiectului lor? Efectele negative ale turismului nu s-au făcut simțite doar la Florența sau Veneția. Orașul vechi din Kyoto se degradează pe zi ce trece. În Egipt, au trebuit închise mormintele din Valea Regilor. În Europa, ca și în alte părți, inflația patrimonială este combătută și denunțată și din alte motive: cost de întreținere, neadaptare la folosințele actuale, acțiune paralizantă asupra marilor proiecte de amenajare. Sint de asemenea invocate nevoia de înnoire și dialectica distrugerii care au făcut, de-a lungul secolelor, ca monumente noi să succedă celor vechi. De fapt, fără a ne întoarce la Antichitate sau Evul mediu, ci rămînînd în Franța, ajunge să reamintim sutele de biserici gotice distruse în secolele XVII și XVIII pentru "înfrumusețare" și înlocuite cu edificii baroce sau clasice. Pierre Patte, arhitectul lui Ludovic al XV-lea, preconiza, în primul său plan pentru ameliorare și înfrumusețare a Parisului, să "lase de izbeliște" toate construcțiile gotice. Nici monumentele Antichității, cît ar fi fost de prestigioase în perioada clasică, nu scăpau de nimicire (precum vestitul Palais de Tutele⁵ de la Bordeaux), odată ce stăteau în calea proiectelor de modernizare a orașelor și teritoriului.

În Franța, tradiția distrugerii constructive și a modernizării, ilustrată de aceste exemple, servește astăzi drept cauciune și justificare pentru un număr de aleși în împotrivirea lor față de avizele arhitecților șefi și ale Comisiei monumentelor istorice. Dacă teatrul din Nîmes, cheie a unui ansamblu neo-clasic unic în această țară, a fost înlocuit cu un centru cultural polyvalent, aceasta s-a întîmplat în

"Se află în mijlocul orașului. Se intră printr-un cabaret căruia acest edificiu îi slujește ca grădiniță", arată Claude Perrault care, în cartea sa *Voyage à Bordeaux*, a descris și relevat planurile lui "palais de Tutele", grandios monument roman, ras în 1677 la ordinul lui Ludovic al XIV-lea pentru extinderea lui Chateau Trompette.



numele progresului tehnic și social, al ameliorării cadrului de viață. În Maghreb și Orientul Apropiat, aceleași argumente continuă să fie folosite pentru distrugerea sau mutilarea medinelor: în Tunisia¹⁰, ca și în Siria sau Iran, ideologia mișcării CIAM¹¹ și vedetele sale au servit voința politică a modernizării.

De pe poziția lor, arhitecții invocă dreptul artiștilor la creație. Ei vor, ca și predecesorii lor, să marcheze spațiul urban și să nu fie scoși în afara zidurilor sau condamnați, în orașele istorice, la paștișă. Ei reamintesc că de-a lungul timpului stilurile au coexistat alăturate și articulate în același oraș sau edificiu: istoria arhitecturii, de la epoca romanică la goticul flamboyant sau la baroc, poate fi citită într-un număr de mari edificii religioase europene: catedralele din Chartres, Nevers, Aix-en-Provence, Valencia sau Toledo. Puterea de seducție a unui oraș precum Parisul vine din varietatea stilistică a arhitecturii și a spațiilor sale. Ele nu trebuie încremenite printr-o conservare intransigentă, ci continuate: de unde și piramida de la Louvre.

Proprietarii, la rândul lor, revendică dreptul de a dispune liber de bunurile lor pentru a obține din ele plăcerile sau profiturile pe care le poftesc. Aceste argumente se lovesc în Franța de o legislație care privilegiază interesul public. Ele, totuși, continuă să prevaleze în Statele Unite, unde limitarea folosinței patrimoniului istoric privat tece drept o atingere a libertății cetățeanului.

Vocile discordante ale acestor opozanți sînt la fel de puternice ca și hotărîrea lor. Fiecare zi aduce dovezi în acest sens. Totuși, amenințările permanente care apasă asupra patrimoniului nu împiedică un larg consens în favoarea conservării și protecției sale. Ele sînt apărute oficial în numele valorilor științifice, estetice, memoriale, sociale, urbane, iar patrimoniul este în societățile industriale avansate purtătorul acestora. Un antropolog american are temei să susțină că, prin mediere turismului de artă, patrimoniul construit va fi elementul de legătură al societății mondiale¹².

Consens/contestare: rațiunile și valorile invocate în favoarea celor două poziții respective solicită un examen și o evaluare critice. Inflație: a putut fi atribuită unei strategii politice; ea comportă în mod evident o dimensiune economică și marchează fără îndoială o reacție împotriva mediocrității urbanizării contemporane. Aceste interpretări ale conduitelor în relație cu patrimoniul nu sînt totuși suficiente pentru a explica extraordinara lor proliferare. Ele nu îi epuizează sensul.

Subiectul meu este tocmai enigma acestui sens: zona semantică a patrimoniului construit pe cale de a se constitui, greu de pătruns, rece și totodată fierbinte. Pentru a mă orienta, voi urca înapoi în timp în căutarea originilor, dar nu a unei istorii, mă voi folosi de reprezentări și repere concrete, însă fără grija unui inventar. În prealabil, trebuie precizate, cel puțin provizoriu, conținutul și diferența dintre cei doi termeni esențiali pentru ansamblul practicilor patrimoniale: monument și monument istoric.

Mai întii, ce înțelegem prin monument? În franceză, sensul original al termenului este acela al latinescului *monumentum*, el însuși derivat din *monere* (a înștiința, a reaminti), ceva ce se adresează memoriei. Natura afectivă a mesajului este esențială: nu este vorba de a face o constatare, de a oferi o informație neutră, ci de a pune în mișcare, prin emoție, o amintire vie. În acest prim sens, vom numi monument orice artefact construit de către o comunitate de indivizi pentru a-și rememora, sau a rememora altor generații persoane,

evenimente, sacrificii, rituri sau credințe. Specificitatea monumentului ține deci tocmai de modul său de a acționa asupra memoriei. Nu numai că o prelucurează și o mobilizează prin medierea afectivității, încît să reamintească un trecut făcut să vibreze în maniera prezentului. Dar acest trecut invocă și convocat, oarecum incantant, nu este unul oarecare: el este localizat și selectat în scopuri vitale, în măsura în care el poate contribui în mod direct la menținerea și păstrarea identității unei comunități, etnică sau religioasă, națională, tribală sau familială. Pentru aceia care îl construiesc, ca și pentru cei care-i primesc semnalele, monumentul este o pavază împotriva traumatismului existenței, un dispozitiv de siguranță. Monumentul asigură, îmbărbătează, liniștește prin îmbunarea ființei timpului. El este garantul originilor și calmează neliniștea pe care o generează incertitudinea începuturilor. Sfidare a entropiei, a acțiunii dizolvante a timpului asupra tuturor lucrurilor naturale și artificiale, el încearcă să potolească angoasa morții și a nimicirii.

Esența monumentului se constituie din raportul său cu timpul trăit și cu memoria, altfel spus, din *funcțiunea sa antropologică*. Restul e contingent, deci divers și variabil. Am văzut asta în cazul destinatarilor săi, și lucrurile nu stau altfel nici cu genurile și formele sale: mormînt, templu, coloană, arc de triumf, stea, obelisc, stîlp-totem.

Monumentul are toate trăsăturile unui fenomen cultural universal. Sub multiple forme, el pare prezent pe toate continentele și în aproape toate societățile, fie că ele posedă sau nu scrierea. Monumentul, după caz, refuză inscripțiile, sau le primește cînd parcimonios, cînd liberal, uneori pînă la a se acoperi cu ele de tot, generînd alunecarea către alte funcțiuni.

Totuși, rolul monumentului, înțeles în sensul lui original, și-a pierdut progresiv importanța în societățile occidentale și tinde să se estompeze, în timp ce cuvîntul însuși cîștigă alte semnificații. Dictionarele atestă acest lucru. În 1689, Furetiere pare deja să dea termenului o valoare arheologică, în detrimentul interpelării directe: "Mărturie care ne rămîne despre o mare putere sau grandoare a secolelor trecute. Piramidele Egiptului, Colosseum sînt *monumente* frumoase ale măririi regilor Egiptului, a Republicii romane." Cîțiva ani mai tîrziu, *Dictionnaire de l'Académie* plasează de-a binelea monumentul și funcțiunea sa memorială în prezent, dar exemplele

sale trădează o alunecare, de această dată către valori estetice și de prestigiu: "Monument ilustru, superb, magnific, durabil, glorios".

Această evoluție a sensului este consacrată un secol mai târziu de către Quatremère de Quincy. Acesta consideră că "referitor la lucrările de arhitectură", acest cuvânt "desemnează un edificiu, fie construit pentru a sluji la eternizarea amintirii lucrurilor memorabile, fie conceput, ridicat sau dispus astfel încât să devină un mijloc de înfrumusețare și de magnificență în orașe". Și continuă arătând că "în acest al doilea sens, ideea de *monument*, mai dependentă de efectul edificiului decât de obiectul sau destinația sa, se poate potrivi sau poate fi aplicată tuturor felurilor de clădiri".

Desigur, revoluționarii de la 1789 nu încetau să viseze monumente și să construiască pe hârtie edificii prin care voiau să afirme noua identitate a Franței¹⁵. Dacă sînt cu adevărat destinate să servească memoria generațiilor viitoare, aceste proiecte se desfășoară totuși și pe un alt registru. Evoluția care se putea observa în dicționarele secolului XVII era ireversibilă. "Monument" denotă de acum înainte puterea, mărirea, frumusețea: era menirea lui explicită de a afirma marile proiecte publice, de a promova stiluri, de a se adresa sensibilității estetice.

Astăzi, sensul "monumentului" continuă să evolueze. Plăcerii oferite de frumusețea edificiului i-a urmat minunarea sau uimirea pe care le provoacă turul de forță tehnic și versiunea modernă a colosului, în care Hegel văzuse începutul artei la popoarele Antichității orientale timpurii. De acum, monumentul se impune atenției scos din context, se adresează prezentului, schimbînd străvechiul său statut de semn pentru cel de semnal. Exemple: imobilul Lloyd's la Londra, turnul Bretagne la Nantes, Arche de la Défense la Paris.

Estomparea progresivă a funcției memoriale a monumentului are fără îndoială multe cauze. Nu voi evoca decât două, și una și alta înscrise într-o lungă durată de timp. Prima ține de importanța din ce în ce mai mare pe care societățile occidentale au acordat-o conceptului de artă¹⁶ de la Renaștere încoace. Înainte vreme, monumentele destinate să amintească oamenilor de Dumnezeu sau de condiția lor de roade ale creației cereau de la cei ce le edificau o lucrătură desăvîrșită și cît mai bine împlinită, eventual o risipă de lumină și podoaba bogăției. Frumusețea nu intra în discuție. Dînd frumuseții identitate și statut, făcînd din ea scopul suprem al artei, Quattrocento

o asocia tuturor celebrărilor religioase și tuturor comemorărilor. Chiar dacă Alberti, care a fost primul teoretician al frumuseții arhitecturale, a păstrat el însuși cu pietate noțiunea originală de monument, totuși el a fost acela care a inițiat substituirea progresivă a idealului de memorie cu cel de frumusețe.

A doua cauză rezidă în dezvoltarea, perfecționarea și răspîndirea memoriilor artificiale. Platon a identificat scrierea ca fiind paradigma înveninată¹⁷ a acestora. Hegemonia memorială a monumentului nu a fost totuși amenințată înainte ca imprimăria să-i aducă scrierii o putere în materie fără precedent.

Perspicacele Charles Perrault este încântat să vadă în înmulțirea cărților dispariția limitelor ce apăsau memoria: "astăzi [...], aproape nimic nu se mai învață pe dinafară, pentru că de obicei cărțile pe care le citim sînt la îndemînă, astfel încît se poate recurge la ele la nevoie, și din care se pot cita mai sigur pasajele copiindu-le, decât din memorie, cum se făcea altădată". Pierdut cu totul în jubilația sa de literat, el nu își închipuie că imensul tezaur de știință pus la dispoziția celor docti aduce cu sine o practică a uitării și că noile prozeze ale memoriei cognitive ar fi nefaste pentru memoria afectivă. Încă de la începutul secolului XVIII, "istorie" desemnează o disciplină ale cărei cunoștințe, mereu mai bine acumulate și conservate, împrumută aparențele memoriei vii chiar pe măsură ce îi ia locul și îi sleiește puterea. Cu toate acestea, "istoria nu se constituie decât dacă este privată, și pentru a o privi, trebuie să fii în afara ei"¹⁸: formula exprimă în profunzime diferența și rolul invers al monumentului, menit prin prezența sa ca obiect metaforic să reamintească vieții un trecut privilegiat și să-l recunoscă pe privitor în acest trecut.

Un secol și jumătate după elogiul lui Perrault, Victor Hugo rostea orația funebă a monumentului condamnat la moarte prin inventarea imprimeriei¹⁹. Intuiția sa de vizionar a fost confirmată prin crearea și perfecționarea noilor modalități de conservare a trecutului: memoria tehnicilor de înregistrare a imaginilor și sunetelor, care rețin și restituie trecutul sub o formă mai concretă pentru că se adresează direct simțurilor și sensibilității, "memorii" ale sistemelor electronice mai abstracte și mai descarnate.

Iată de pildă fotografia. Roland Barthes a înțeles că acest "obiect nou din punct de vedere antropologic" nu venea nici să concureze, nici să conteste sau să recuze pictura. "Nu Arta, nici Comunicarea, ci

Referința este ordinea fondatoare a fotografiei." Ea apare astfel ca o proteză inedită: aduce "o altă specie de dovezi", "această certitudine pe care nici o scriere nu o poate da". Această putere de a autentifica ține, fără îndoială, de reacțiile chimice care fac din fotografie "o emanație a referentului" și, în același timp, îi conferă și puterea de a reînvia. Căci prin medierea unei halogenuri de argint, "fotografia ființei dispărute vine să mă atingă precum razele unei stele".

Barthes a știut să perceapă și să analizeze duplicitatea fotografiei, cele două fețe ale acestui nou *pharmakon* care are puterea stranie de a acționa pe cele două planuri ale memoriei: să garanteze o istorie și să reînvie un trecut mort. De aici riscurile confuziei și uzurpării. Barthes le denunță identificind cele două modalități prin care fotografia acționează asupra noastră. *Studium* desemnează o atracție cumpătată, un interes exterior, dar afectiv totuși. *Extazul*, care face să revină în conștiință "litera însăși a timpului"¹¹, este o mișcare tulburătoare, halucinantă în legătură cu care revine, de mai multe ori, cuvântul nebunie. Or, această nebunie a fotografiei care face să coincidă ființa și afectul are chiar aceeași natură ca incantația prin monument. Vom tempera așadar afirmația din *La Chambre claire* după care societatea modernă a renunțat la monument, spunind că fotografia este o formă de monument adaptată individualismului epocii noastre: monumentul unei societăți private, care permite fiecăruia să obțină în secret reîntoarcerea morților, privați sau publici, care îi fundamentează identitatea. Incantația memorială se împlinește de acum mai liber, cu prețul unei munci modeste pentru aceste imagini care păstrează un dram de ontologie.

Fotografia contribuie pe de altă parte la semantizarea monumentului-semnal. De fapt, aceste semnale se adresează din ce în ce mai mult prin imaginea lor mediată societăților contemporane, prin circulația și difuzarea lor în presă, la televiziune sau la cinema. Ele nu devin semn decât metamorfozate în imagini, în copii fără greutate în care valoarea lor simbolică se concentrează, disociaat astfel de valoarea lor utilitară. Orice construcție, oricare i-ar fi destinația, poate fi promovată monument prin noile tehnici de "comunicație". Într-o atare formă, funcția sa este de a legitima și autentifica existența unui duplicat vizual, primordial, fragil și trecător, căruia îi este de acum încredințată valoarea sa. Are puțină importanță faptul că realitatea construită nu coincide cu reprezentările sale mediatice sau cu

proiecțiile sale. Piramida de la Louvre exista înainte ca să-i înceapă construcția. Ea continuă să sclipească, astăzi, cu lumini și transparențe cu care o împodobește reproducerea fotografică a desenelor și machetelor sale, chiar dacă, în realitate, ea aduce mai curînd cu intrarea unui oarecare centru comercial iar opacitatea sa închide perspectiva din Curtea pătrată către Tuileries și Paris. Fotografiiile Arcului de la Défense îi mai păstrează acestuia o atracție simbolică, oricare ar fi rugozitățile edificiului real și incomfortul birourilor pe care le adăpostește. Nu s-ar putea descrie mai bine perversitatea a ceea ce se cheamă astăzi monument și modul său de existență, decît o face arhitectul viitoarei "mari biblioteci". Întrebat asupra inserției acestui edificiu în situl de la Bercy, el răspunde: "trebuie ca în acest loc, în zece sau douăzeci de ani să se poată face cele mai frumoase cărți poștale ilustrate din Paris"¹².

În aceste condiții, monumentele, în sensul prim al termenului, mai joacă oare vreun rol în societățile zise avansate? Lăsînd la o parte numeroasele edificii de cult care își păstrează folosința, lăsînd la o parte monumentele dedicate morților și cimitirele militare ale ultimilor războaie, reprezentă ele ceva mai mult decît o supra-viețuire? Se mai construiesc altele noi?

Monumentele, despre care iată, a devenit necesar să se precizeze că sînt "comemorative", urmează, purtate de obișnuință, un destin formal și derizoriu. Singurele monumente autentice pe care epoca noastră a știut să le edifice nu își spun numele și se ascund sub forme insolite minimale și non-metaforice. Ele amintesc de un trecut a cărui greutate și, cel mai adesea, oroare nu pot fi încredințate doar memoriei istorice. Între cele două războaie mondiale, cîmpul de luptă de la Verdun constituie un precedent: în imensul fragment de natură, sfîrtecat și torturat prin bătălii, a fost de ajuns trasarea unui parcurs, asemenea unui drum al crucii, pentru a face din el memorialul uneia din marile catastrofe umane ale istoriei moderne. După al doilea război mondial, centrul Varșoviei reconstruit identic aminteste, simultan, de identitatea seculară a națiunii poloneze și de voința de nimicire care îi anima pe dușmanii ei. La fel, societățile actuale au vrut să păstreze vie, pentru generațiile viitoare, amintirea iudeocidului celui de al doilea război mondial. Decît niște simboluri abstracte sau imagini realiste, decît niște fotografii, taberele de concentrare însele, cu barăcile și camerele lor de gazare au devenit

monumente, pentru că sînt parte integrantă a dramei co-memorate. Au fost de ajuns o amenajare sumară și cîteva etichete: din vechiul lor sălaș părăsit pentru vecie, morții și călăii lor îi vor avertiza pentru vecie pe cei care vor veni la Dachau sau Auschwitz²³. Nici un artist intermediar nu a fost necesar, doar o simplă operație metonimică. Forța realului, o realitate intim legată de aceea a evenimentelor comemorate, este mai mare aici decît forța oricărui simbol. Lagărul, devenit monument, ține de domeniul relicvei²⁴.

Dar aceste memoriale uriașe, relicve și relicvarii în același timp, rămîn excepționale ca și faptele pe care le readuc în memoria oamenilor. Urme pe care trebuie doar să le alegi și să știi să le desemnezi, ele mărturisesc pe lingă toate acestea progresiva disociere care se operează între memoria vie și știința de a construi. Noul centru al Varșoviei nu este un monument, el însuși, decît în măsura în care este o replică: el înlocuiește, cu o fidelitate care, între altele, atestă fotografia, orașul distrus. Monumentul simbolic ridicat, *ex nihilo*, cu scopul de a rememora, nu mai are valoare în societățile noastre dezvoltate. Pe măsură ce dispuneau de mnemotehnii mai performante, acestea au încetat puțin cîte puțin să mai ridice monumente, transferînd monumentelor istorice fervoarea cu care le înconjuraseră cîndva.

Cele două noțiuni, care azi se confundă adesea, sînt totuși în multe privințe opozabile dacă nu chiar antinomice. Întîi de toate, departe de a prezenta quasi-universalitatea monumentului în timp și spațiu, monumentul istoric este o invenție bine datată a Occidentului. S-a văzut cu ce succes acest concept a fost exportat și răspîndit progresiv în afara Europei începînd cu a doua jumătate a secolului XIX.

Dar raporturile organizațiilor internaționale arată că această recunoaștere planetară rămîne de suprafață. Sensul monumentului istoric își face drum cu greutate. Noțiunea nu se poate desprinde de un anumit context mental și de o viziune a lumii. A adopta practicile de conservare a monumentelor istorice fără a dispune de un cadru istoric de referință, fără a atribui o valoare anume timpului și duratei, fără a fi așezat arta în istorie este la fel de lipsit de semnificație, ca a practica ceremonia ceaiului ignorînd sentimentul japonez al naturii, shintoismul și structura niponă a relațiilor sociale. De unde entuziasme care înmulțesc contrasensurile sau, și mai mult, ascund alibiuri.

Altă diferență, fundamentală, pusă în evidență de A. Riegl²⁵ la începutul secolului: monumentul este o creație deliberată (*gewollte*) a cărei destinație a fost asumată *a priori* și din primul moment, în timp ce monumentul istoric nu este inițial voit (*ungewollte*) și creat ca atare; el se constituie *a posteriori* prin perspectivele convergente ale istoricului și amatorului care îl aleg din masa de edificii existente, din care monumentele nu reprezintă decît o mică parte. Orice obiect al trecutului poate fi convertit în mărturie istorică, fără să fi avut, la origine, o destinație memorială. Pe de altă parte, să ne amintim că orice artefact uman poate fi investit în mod deliberat cu o funcțiune memorială. Iar în ceea ce privește plăcerea dată de artă, ea nu este nicicum apanajul exclusiv al monumentului.

Monumentul are drept scop să facă un trecut înghițit de timp să rețrăiască în prezent. Monumentul istoric întreține un alt fel de raport cu memoria vie și cu durata. El este fie constituit pur și simplu în obiect de cunoaștere și integrat într-o concepție lineară a timpului: în acest caz, valoarea sa cognitivă îl închide fără apel în trecut, sau mai curînd, în istorie în general, sau în istoria artei în particular; fie el mai poate, în plus, în chip de operă de artă, să se adreseze sensibilității noastre artistice, "voinței noastre de artă"²⁶ (*Kunstwollen*): în acest caz, el devine parte constitutivă a prezentului trăit, dar fără medierea memoriei sau a istoriei.

Relațiile diferite pe care le întrețin monumentele, respectiv monumentele istorice cu timpul, memoria și cunoașterea, impun o diferență majoră în ceea ce privește conservarea lor. În aparență, această noțiune le este consubstanțială amîndurora. Totuși, *monumentele* sînt expuse, în permanență, vitregiilor timpului trăit. Uitarea, dezafectarea, desuetudinea le fac să fie părăsite și lăsate în paragină. Le amenință și distrugerea voluntară²⁷ și organizată, generate fie de voința de a nimici fie, dimpotrivă, de dorința de a le salva de acțiunea timpului sau de voința de perfecționare. Prima formă, negativă, e cea mai des amintită: politică, religioasă, ideologică, ea dovedește a *contrario* rolul esențial jucat de monument în menținerea identității popoarelor și grupurilor sociale. Distrugerea pozitivă, și ea generalizată, atrage atenția mai puțin. Ea se înfățișează sub forme diferite. Una, rituală, este proprie unor popoare cum sînt japonezii care, ne-venerînd, ca noi, urmele timpului pe monumente, construiesc periodic replici exacte ale templelor originale ale

căror copii precedente sînt astfel distruse. Cealaltă, creativă, este ilustrată în Europa prin foarte multe exemple. Pentru a mări și a da mai multă splendoare sanctuarului unde "preafericitul Denis a [fost] sălășluit timp de cinci sute de ani", Suger a pus să fie distrusă în parte, în timpul anilor 1130, bazilica carolingiană pe care tradiția o atribuia lui Dagobert²⁸. Cel mai prețios și venerabil monument al creștinătății, Sfîntul Petru din Roma, nu a fost oare demolat după o viață de aproape douăsprezece secole, în urma unei hotărîri a lui Iuliu al II-lea? Trebuia înlocuit cu un edificiu grandios a cărui măreție și scenografie să poată reaminti puterea cucerită de Biserica începînd cu epoca lui Constantin și cu noile inflexiuni ale doctrinei sale.

În schimb, pentru că se plasează într-un loc imuabil și definitiv în ansamblul obiectivat și fixat de cunoaștere, *monumentul istoric* necesită, în logica acestei cunoașteri și cel puțin în teorie, o conservare ne-con condiționată.

Proiectul de conservare a monumentelor istorice și punerea lui în aplicare au evoluat cu timpul și nu pot fi disociate de istoria însăși a noțiunii. Invenție a occidentului, spuneam, și bine datată. Mai rămîne să fie fixate criteriile datării.

Intrarea unui neologism în lexicoane marchează recunoașterea oficială a obiectului material sau mental pe care îl desemnează. Această consacrare prezintă așadar un decalaj cronologic, mai mult sau mai puțin important după caz, în raport cu primele folosiri ale termenului și cu apariția, dintr-o dată sau îndelung pregătită, a referentului său. Expresia *monument istoric* nu a intrat în dicționarele franceze decît în a doua jumătate a secolului XIX. Dar folosirea sa se răspîndise încă de la începutul secolului și fusese consacrată de Guizot pe cînd, de-abia numit ministru de interne în 1830, credea postul de inspector al Monumentelor istorice. Trebuie totuși să ne întoarcem și mai mult în timp. Expresia apare încă din 1790, fără îndoială pentru înția dată, sub pana lui L. A. Millin²⁹, în momentul în care, în contextul Revoluției franceze, sînt elaborate conceptul de monument istoric și mijloacele de păstrare (muzee, inventare, clasare, re folosire) care îi sînt asociate³⁰.

Vandalismul Revoluției de la 1789 nu trebuie totuși minimalizat. Mina de oameni care îl combătuseră în sînul Comitetelor și Comisiilor revoluționare cristalizau, sub urgența pericolului, ideile împărțite de amatori de artă, de arhitecți și savanții epocii Luminilor.



Sfîntul Petru din Roma: bazilica lui Constantin în curs de demolare și noul sanctuar în construcție, vedere de Marten van Heemskerck între 1534 și 1536.

Acești literați erau ei înșiși moștenitorii unei tradiții intelectuale izvorite din Quattrocento și din marea revoluție umanistă a științelor și mentalităților. La fel și originea monumentului istoric trebuie căutată cu mult înaintea apariției termenului care îl desemnează. Pentru a urmări geneza acestui concept, trebuie revenit la momentul în care se naște proiectul, pînă atunci de negîdit, de a studia și conserva un edificiu pentru singura rațiune că este un martor al istoriei și o operă de artă. Alberti, la granița dintre două lumi, celebrează arhitectura care poate, în același timp, să reînvie trecutul, să asigure gloria arhitectului-artist și să autentifice mărturiile istoricilor³¹.

A voi, precum doresc, să plasezi patrimoniul istoric³² construit în miezul unei reflecții asupra destinului societăților actuale; a încerca, prin urmare, să evaluezi motivațiile, revendicate, mărturisite, tacite sau ignorate, care definesc astăzi conduitele patrimoniale, un atare proiect nu se poate lipsi de o revenire la origini. Nu te poți apleca asupra oglinzii patrimoniului, nici interpreta imaginile pe care ni le

întoarce ea acum, fără a căuta, în prealabil, să înțeleagă cum marea suprafață netedă și lucioasă a acestei oglinzi s-a constituit, puțin câte puțin, prin adăugarea și fuziunea fragmentelor numite mai întâi anti-chități, mai apoi monumente istorice.

Iată pentru ce am încercat mai întâi să definesc un moment de apariție și să reconstitui etapele esențiale ale acestei progresive instaurări a patrimoniului istoric construit, de la *faza antichizantă* a Quattrocento-ului, unde monumentele alese aparțineau în mod exclusiv Antichității, pînă la *faza consacării*, care instituționalizează conservarea monumentului istoric stabilind o jurisdicție de protecție și făcînd din restaurare o disciplină de sine stătătoare. Această arheologie era necesară, fără a solicita totuși cercetări exhaustive, sau măcar extinse.

Nu am explorat deci sistematic istoria amănunțită³³ sau particularitățile fiecărei națiuni europene în relația ei cu conceptele de monument și patrimoniu istoric. Nu m-am aplecat asupra conținutului jurisdicțiilor de conservare, nici asupra universului complex al restaurării, neexploatînd decît materia necesară argumentației. Exemplele mele sînt adesea luate din Franța. Ele nu sînt prin aceea mai puțin exemplare: ca invenție europeană, patrimoniul istoric relevă aceeași mentalitate în toate țările Europei. În măsura în care a devenit o instituție planetară, el confruntă în timp toate țările lumii cu aceleași întrebări și cu aceleași exigențe.

Într-un cuvînt, nu am vrut să fac din noțiunea de patrimoniu istoric și din folosirea sa obiectul unei anchete istorice, ci subiectul unei alegorii.

CAPITOLUL I

Umanismele și monumentul antic

Se poate spune că monumentul istoric s-a născut la Roma către anul 1420. După exilul de la Avignon (1305-1377), și îndată după Marea Schizmă (1379-1417), Martin al V-lea vine să reaseze sediul papalității în Orașul despuat de ziduri cărui vrea să-i redea puterea și prestigiul. Un climat intelectual nou se dezvoltă în jurul ruinelor antice care de acum vorbesc despre istorie și confirmă trecutul fabulos al unei Rome a cărei splendoare e deplinsă, iar distrugerea ei condamnată de Poggio Bracciolini și prietenii săi umaniști.

Tăieturile cronologice au o valoare esențialmente euristică. Ele cer să fie modulate în funcție de excepții, anticipări și supraviețuiri. Se va vedea că interesul intelectual și artistic arătat monumentelor antichității de către o mică elită a Quattrocento-ului era rezultatul unei îndelungate maturizări și cunoscuse predecesori încă din ultimul sfert al secolului XIV.

Dar nu ar fi oare oportun ca această geneză să fie împinsă și mai departe în timp? Trebuie chiar să ne întrebăm dacă, așa cum au sugerat anumiți istorici, oamenii Antichității și ai Evului mediu nu au avut, în anumite cazuri, aceeași perspectivă istorică și păstrătoare asupra monumentelor și obiectelor de artă ale trecutului. Colecția de opere de artă veche, anticipind muzeele, pare să fi apărut la sfârșitul secolului III înaintea erei noastre. Între moartea lui Alexandru și creștinarea Imperiului roman, teritoriul grec revelează elitei cultivate a cuceritorilor săi un tezaur de edificii publice (temple, *stoa*, teatre...) ce apar, în ochii lor, ca monumente istorice, la fel cum apar mai târziu în Europa medievală monumentele romane în ochii literaților hrăniți cu studii umaniste. Sînt oare aceste analogii iluzorii și superficiale?

În cadrul unei lucrări consacrate în principal Occidentului creștin, nu pot evoca Antichitatea mai mult decît punctual, și nici nu pot aduna mai multe elemente care să susțină dezbaterrea. Alții au făcut-o¹ și cîteva repere vor fi de ajuns.

Arta greacă clasică și umanități antice

Regatul Pergamului²: Attalizii au căutat cu fervoare, sensibilitate și perseverență sculpturile și obiectele de artă decorativă pe care Grecia clasică le produsese fără însă a le fi colecționat vreodată. Cunoscute datorită mărturiilor lui Pausanias, Polybios și Plinius, colecțiile Attalizilor nu aparțin nici categoriei tezaurelor, religioase și funerare, așa cum fuseseră ele acumulate în mormintele egiptene sau în *opisthodomos*-ul templelor grecești, nici categoriei curiozităților, adunate în hazardul războaielor, prădărilor, călătoriilor sau moștenirilor de către curioșii din toate timpurile. Aceste obiecte au fost căutate, alese și achiziționate pentru calitatea lor intrinsecă. Attalos I are emisari în întreaga Grecie și, la 210 înaintea erei noastre, pune să fie întreprinse la Aegina primele săpături cunoscute în istorie. Același demers îl face, la fel ca pe succesorii săi, să admire și să pună să fie copiate în capitala lor marile monumente elenice.

Roma: în 146 înaintea de Isus Christos, la împărțirea prăzii între armatele aliate în urma prădării Corintului, generalul roman L. A. Mummius este surprins de mărimea prețului oferit de Attalos al II-lea pentru obiecte a căror valoare nu era percepută de către romani: el cere să cumpere o pictură a lui Aristide (pe atunci veche de peste un secol) pe care o expediază de îndată, împreună cu cîteva statui, ca ofrandă zeilor Romei. Acest episod³ a putut fi luat drept dată de naștere simbolică a obiectului de artă și a începutului colecționării sale la romani.

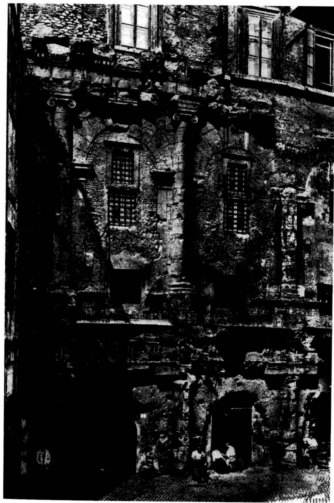
Obiectele grecești fujuite de armatele romane încep prin a-și face o intrare discretă în sinul cîtorva locuințe patriciene. Dar statutul lor se schimbă în momentul în care Agrippa cere ca operele tezaurizate în taina templelor să fie expuse vederii tuturor, în lumina vie a drumurilor și marilor spații publice.

De atunci, ca atât de adesea în alte domenii, Roma oferă un spectacol ambiguu¹, asupra căruia privirea secolului XX este tentată să proiecteze valorile și demersurile societății occidentale, post-medievale și chiar actuale. Roma cunoaște colecționari de artă erudiți ca Asinius Pollio, rafinați ca Atticus, gurmanzi ca Seneca, prevăzători ca Cicero, pasionați pînă la a-și pierde viața ca Verresius. Roma cunoaște o piață de artă cu experți, falsificatori, agenți. Roma a despuiat Grecia la o scară care este comparabilă cu aceea a prădărilor napoleoniene: martore sînt cele cinci sute de statui de bronz smulse sanctuarului de la Delphi și ale căror rămășițe se găsesc astăzi la palatul lui Dioclețian de la Split și în cel al lui Hadrian de la Tivoli. Roma a văzut construindu-se, în însăși incinta acestei Villa Hadriana, primul muzeu de arhitectură în mărime naturală.

Totuși, comparația cu modernitatea occidentală trebuie temperată. În fapt, nici un principiu nu interzice distrugerea edificiilor sau obiectelor de artă vechi. Păstrarea lor ține de cauze aleatorii. În afară de aceasta, nici bunurile mobile colecționate (sculpturi, picturi, vase, camee), nici vechile edificii admirate (religioase sau civile) nu sînt investite cu valoare istorică.

Două trăsături, etnică și cronologică, oferă cheia deosebirii lor față de monumentele și patrimoniul istoric occidental. Toate obiectele care i-au încîntat pe Attalizi, apoi pe romani, sînt de origine greacă². Cu excepția cîtorva lucrări de la începutul secolului VI, ele aparțin în exclusivitate perioadelor clasică și elenistică. Valoarea lor nu ține nici de relația lor cu o istorie pe care să o autentifice sau a cărei datare să o permită, nici de vechimea lor: ele oferă ochiului împlinirile unei civilizații superioare. Sînt modele, menite să reînvie o artă de a trăi și un rafinament pe care numai grecii le cunoscuseră. Attalizii voiau să facă din capitala lor un centru de cultură greacă. Romanii căutau să se pătrundă, prin vază, de lumea plastică a Greciei, așa cum căutau să se impregneze cu gîndirea Greciei prin practicarea limbii sale. Nu era vorba de un demers reflexiv și cognitiv, ci de un proces de însușire: bucăți de arhitectură sau de sculptură, obiecte ale artizanilor greci, care capătă o nouă valoare de întrebuințare odată asimilate decorului termelor, străzilor, grădinilor publice și private, locuinței, sau convertite în agremente ale vieții domestice.

În sfîrșit, aceeași prudență este necesară în privința valorii estetice atribuite creațiilor Greciei clasice. Desigur, o nouă experiență a



Teatrul lui Marcellus la Roma, către 1880: obturat și ocupat, începînd cu Evul mediu, de familii de patricieni laolaltă cu meșteșugari.



Turnurile de apărare ridicate de locuitorii Romei cu începere din secolul XI nu ocolesc monumentele antice precum arcul lui Septimiu Sever gravat de Du Pérac în 1575.

frumuseții, mediatizată prin conștiință, se dezvoltă începând cu secolul III înaintea erei noastre. Dar ea rămâne în general subordonată altor categorii de practici. Se mai observă, pe lângă aceasta, la cea mai mare parte a colecționarilor, motivații străine de plăcerea proprie artei: prestigiu⁶ la cuceritori, snobism la parveniți, profit sau gust al jocului la alții. Dar, se va spune, aceleași devieri nu caracterizează oare o parte importantă a colecționarilor de artă actuali? Apoi, accentul și comportamentul amatorului par manifeste la Pergam ca și la Roma, unde Sylla⁷ a fost inițiatorul lui Verresius. Totuși, alegerile gustului nu sînt călăuzite de către o viziune asupra trecutului. Pentru a se putea evoca în mod legitim noțiunea de monument istoric, lipsește în aceste timpuri acea distanțare față de istorie care să fie subîntinsă de un proiect deliberat de conservare.

Rămășițe antice și *humanitas* medievale

Legătura menținută cu monumentele Antichității clasice pare mai puțin complexă între epoca marilor năvăliri și sfîrșitul Evului mediu.

Aceste secole au produs distrugeri formidabile într-o Europă pe care colonizarea romană o acoperise cu monumente și edificii publice. La aceasta au contribuit mai ales două tipuri de factori. De o parte, prozelitismul creștin: năvălirile barbare din secolele VI și VII au produs poate mai puține distrugeri decît prozelitismul misionarilor din aceeași epocă, sau decît acela al călugărilor teologi care, în secolul XIII, au transformat în carieră amfiteatrul din Trier, au ras arenele din Le Mans (1271) și templul din Tours. De cealaltă parte, indiferența față de aceste monumente care își pierduseră sensul și folosința, insecuritatea și lipsurile: marile edificii ale Antichității sînt transformate în cariere⁸, sau sînt recuperate și denaturate; la Roma, în secolul XI, arcurile Coloseului sînt astupate, ocupate de locuințe, depozite și ateliere, în timp ce în arenă apar o biserică și citadela familiei Frangipani; Circus Maximus se umple de locuințe pe care le închiriază congregația Sfîntului Vit; arcurile teatrului lui Pompei sînt ocupate de negustori de vinuri și de *trattorie*, cele ale teatrului lui Marcellus de negustori de haine vechi, telai și taverne.

În Provence, arenele din Arles sînt transformate în fortăreață, arcadele lor închise, peste grădenile lor se construiește un cartier de locuințe iar în centru este ridicată o biserică⁹. Nici Arcurile de triumf nu sînt ocolite, odată ce se împodobesc cu turnuri de apărare ca acela ridicat în secolul XII pe arcu lui Septimiu Sever de către aceeași Frangipani.

Totuși, în aceleași epoci, un număr de opere și edificii ale păgînismului au făcut obiectul unei conservări deliberate la incitarea directă sau indirectă a clerului care rămăsese singurul depozitar al unei tradiții literate¹⁰ și a *humanitas*-ului antic. Monumente sau patrimoniu istoric *avant la lettre*? nu putem răspunde la această întrebare decît după ce vom fi încercat analiza motivațiilor acestei atitudini de conservare.

Mai întîi, rațiuni practice de economie în vremuri de criză în care populația era decimată, construcțiile ruinate, tradițiile artizanale pe cale să se piardă. În secolul VI, atitudinea papei Grigore I este semnificativă. La Roma, el își ia sarcina de a întreține parcul imobiliar și practică o politică de refolosire pe care o va continua succesorul său, Honorius: marile locuințe patriciene sînt transformate în mănăstiri, sălile lor de recepție în biserici. În afara Romei, el îi mustră pe misionari: "Nu distrugeți templele păgîne, ci numai idolii pe care îi adăpostesc. Cît privește edificiile însele, mulțumiți-vă să le stropiți cu apă sfințită și să așezați în ele altarele și relievele voastre¹¹." Conduita racului diogen este erijată în doctrină.

Interesul utilitar nu era însă singurul factor în conservarea vestigiilor antice. Alte motivații puneau în mișcare cunoștințele literare și sensibilitatea. Pentru învățați, monumentele și obiectele păgîne făceau ecou unor texte familiare. Interesul și respectul arătate acestor opere sînt solidare cu pozițiile adoptate de Biserică în privința literelor și științelor clasice, în mod alternativ elogiate în numele "umanității" sau condamnate pentru păgînism. Astfel, prețuirea *humanitas*-ului artelor antice culminează în timpul acestor scurte și parțiale renașteri pe care Panofsky le-a numit *renascences*¹²: în secolele VIII și IX în cadrul politicii carolingiene, apoi în secolele XI și XII sub impulsul marilor abați umaniști. Cînd Guillaume de Volpiano, Gauzelin de Saint-Benoît-sur-Loire, Hugues de Cluny, apoi Hildebert de Lavardin, John de Salisbury, Suger de Saint-Denis

sau Guibert de Nogent vin la Roma, ei îi admiră monumentele și încearcă să le identifice cu efuziunea culturii lor clasice.

Atracție intelectuală, desigur, dar și seducție a sensibilității: operele antice fascinează prin dimensiunile lor, prin rafinamentul și măiestria execuției lor, prin bogăția materialelor. Tezaur încununat cu o aură de miraculos, ele se integrează în una din cele două "estetici"¹³, ale Evului mediu, aceea pe care Suger o apără împotriva lui Bernard de Clairvaux. Cînd abatele de Saint-Denis pune să fie reparat mobilierul bisericii sale, el admiră "lucrătura minunată", "sopțuozitatea fastuoasă" a unui panou al altarului datorat "artizanilor barbari [...] mai fastuoși decît ai noștri" și "sculptura foarte delicată, astăzi de neînlocuit [a] tăblițelor de fildes [ale catedrei]" care depășește orice evaluare omenească în "descrierea pe care o oferă scnelor antice"¹⁴.

Valoarea aproape magică atribuită vestigiilor Antichității, curiozitatea pe care acestea o trezesc, plăcerea pe care o oferă privirii sînt ilustrate în manuscrisele a doi cărturari din secolul XII. Benedictus, canonic la Sfîntul Petru, cu ale sale *Mirabilia urbis Romae*, propune, către 1155, primul ghid consacrat exclusiv monumentelor păgîne ale Romei; identificările acestora, cel mai adesea fanteziste, nu rămîn mai puțin legate de amintiri literare. Cît privește pe juristul englez cunoscut sub numele de Magister Gregorius, el nu știe dacă minunile pe care le-a văzut cu prilejul călătoriei sale la Roma trebuie atribuite magiei, sau lucrului oamenilor¹⁵. Atunci cînd povestește că a parcurs în trei rînduri mai multe mile pentru a merge pe Quirinal să admire o Venus executată cu "asemenea minunată și inexplicabilă dibăcie, încît părea că își poartă goliciunea roșind", el descrie comportamentul unui amator de artă. Trebuie să așezăm în aceeași categorie și pe ilustrul său compatriot, Henri, episcop de Winchester, pe care John de Salisbury, deși el însuși colecționar de statui antice, îl descrie ca pe un adevărat obsedat de artă antică¹⁶.

Interesul și bucuria pe care le stîrnesc monumentele antice la proto-umanității Antichității tîrzii și ai Evului mediu nu anticipează oare experiența umanistilor secolului XV? Judecînd după entuziasmul și lirismul autorilor medievali, am putea uneori crede că așa este. O diferență ireductibilă opune însă cele două forme de umanism și raporturile lor cu Antichitatea: distanța (istorică) pe care observatorul din Quattrocento a stabilit-o pentru întîia oară, între

lumea contemporană căreia îi aparține și îndepărtata Antichitate ale cărei vestigii le studiază. Pentru învățații din secolele VIII sau XII, lumea antică este de nepătruns și în același timp apropiată. *De nepătruns*: teritoriile romane sau romanizate au devenit creștine, viziunea păgînă despre lume nu mai are valoare, ea nu mai este de conceput. Expresiile literare sau plastice, devenite indescifrabile prin pierderea referentului, sînt reduse la niște forme goale. *Apropiată*: aceste forme goale, la vedere și tangibile, sînt imediat transpozabile și transpuse în contextul creștin în care sînt reinterpretate după coduri familiare¹⁷.

Poate că Henri de Winchester sau Gregorius sînt niște fulgerătoare excepții. Oricum ar fi, formularea și formulele admirației nu trebuie scoase din contextul lor. Atunci cînd, la începutul secolului XII, în marele său poem despre Roma, Hildebert de Lavardin se extaziază de o lucrare care nu a putea fi "nici egalată", "nici refăcută", și cînd el evocă "pasiunea artizanilor" (*studio artificium*) care creează aceste imagini de care natura nu ar fi fost în stare, nu trebuie uitat că tot el începe prin a elogia mutilarea (purificatoare) a Orașului cu ambiții de nesuștinut, oraș ale cărui rămășițe¹⁸ le putea de acum îndrăgi cu inima împăcată. R. Krautheimer a subliniat această ambivalență, mergînd pînă la a o gîndi în termeni de dragoste-ură. El arată, între altele, cum proto-umanismul își aproprie literalmente vestigiile lumii antice, creștinîndu-le.

Lipsa distanței, descrisă și de Panofsky în analizele transmișiei formelor și temelor antice în timpul Evului mediu¹⁹, este numitorul comun al tuturor conduitelor legate de moștenirea Antichității greco-romane. Bernard de Chartres și Gilbert de La Porrée așează grila teologiei creștine asupra idealismului platonician și categoriilor lui Aristotel. Cutare sculptor romanic integrează monștri antici în reprezentarea unei scene biblice și cutare miniaturist îmbracă în veșminte medievale eroi ai mitologiei grecești. Același lucru se întîmplă în cazul obiectelor sau monumentelor Antichității: oricare ar fi cunoașterea celor care dispun de ele și valoarea care li se atribuie, ele sînt asimilate în mod direct și introduse în circuitul practicilor creștine, fără să se fi creat în jurul lor distanța simbolică și interdicțiile pe care le-ar fi impus așezarea lor în istorie. Alteritatea unei culturi diferite nu putea fi asumată. Edificiile sînt reînvestite cu nevinovăție și familiaritate,

fără ezitări sau scrupule, așa cum se întîmplă și cu formele plastice și textele filozofice.

Mobile sau imobile, creațiile Antichității nu joacă deci rol de monumente istorice. Păstrarea lor este, de fapt, o refolosire. Ea se prezintă sub două forme distincte: reutilizare globală, însoțită sau nu de amenajări; fragmentare în piese și bucăți, utilizabile în scopuri și locuri diverse.

Suger folosea ca vas de mesă²⁰ un prețios vas antic din porfir, încadrat de o aurar medieval între ghearele, aripile și gîtul unui vultur din argint aurit. La fel, palatul imperial din Trier este convertit în secolul IX într-o catedrală al cărei episcop Hincmar admiră pavimentul "alcătuit din marmuri de diferite culori" și porțile "acoperite cu un aur roșcat care seamănă cu iacintul foarte palid"²¹; la Vienne, în Lyonnaais, templul lui Augustus și al Liviei, lipsit de pereții ce-i constituiau cella, devine, în aceeași epocă, biserica Notre-Dame-de-la-Vie.

Dar monumentele antice nu sînt doar "reciclate", ele sînt, cu tot atîta dezinvolată simplitate, tăiate în piese și bucăți, reinserate apoi în construcții noi pentru a le înfrumuseța și decora. De altminteri, nu ne este întotdeauna ușor să distingem între ceea ce este refolosire utilitară, chiar spoliatoare, și ceea ce J. Adhémar consideră o veritabilă operă de salvagardare²². Coloane, capitelluri, statui, frize sculptate sînt astfel prelevate din edificii care făcuseră gloria orașelor antice. Începînd cu secolul VI, Roma este cea mai importantă mină de materiale prestigioase pentru noile sanctuare ridicate pe propriul ei teritoriu (San Lorenzo-fuori-le-Mura, San Pancrazio, Sant-Agnes...) sau în altă parte, fie în Italia sau în alte țări.

Carol cel Mare pune să fie aduse de la Roma și de la Ravenna, cu permisiunea papei Adrian I, marmurele și coloanele pe care le va folosi la Aachen și Saint-Riquier. Desiderius trimite să fie căutate la Roma coloanele, bazele și capitellurile pentru abazia sa de la Monte Cassino (1066). Suger, extinzînd Saint-Denis, este disperat: "Unde să găsesc coloane de marmură sau asemenea cu marmura? M-am gîndit, am reflectat, am căutat în regiunile cele mai felurite și cele mai îndepărtate și nu-am găsit nimic. Spiritului meu neliniștit nu i se înfățișa decît o singură soluție: să mergem la Roma; într-adevăr, în palatul lui Dioclețian și în celelalte terme admirasem adeseori coloane de marmură; să punem să fie aduse cu o flotă sigură pe

Marea Mediterană, apoi de-a curmezișul mării Angliei, și de acolo pe cursul sinuos al Senei, să le obținem astfel cu prețul unor mari cheltuieli de la prietenii, și chiar de la dușmanii noștri, sarazinii, pe lângă care va trebui să trecem: această era soluția pe care, de mai mulți ani și în urma unor vane căutări, o examinam cu îngrijorare²¹.” Dar, deodată, se produce un miracol; el descoperă, în apropiere de Pontoise, “o admirabilă carieră” și renunță la proiect.

Cu toate acestea, Roma nu este, de departe, singura rezervă de fragmente antice. La Lyon, marmurele din *Forum vetus* sînt cele care ajută la construirea bisericii Saint-Martin-d'Ainay, iar coloanele sale la ridicarea absidei catedralei. Dar călătoriile sînt adeseori mai îndepărtate. În 1049, Odilon de Cluny face să fie aduse din Provence materialele pentru chiostrul său; Nîmes și Arles vor aproviziona și ele cu sculpturi și coloane catedrala din Saint-Germain d'Auxerre, bisericile abațiale din Saint-Germain-des-Prés la Paris și din Moissac.

Este inutil să înmulțim exemplele. Micile renașteri care au pregătît Renașterea nu permisese sistematizarea perspectivei artificiale, chiar dacă o schițaseră deja. Ele nu au permis nici deschiderea unei perspective asupra monumentelor Antichității.

Cu toate acestea trebuie subliniate privilegiile originare care au permis Romei să se distanțeze, cea dintîi, față de moștenirea sa antică și să o situeze într-un spațiu istoric.

De la bun început, Orașul, care marcase prin instituțiile urbane și arhitectura sa toate teritoriile cucerite de Imperiu, prezenta el însuși cea mai mare concentrație de edificii antice vestite. Dar mai cu seamă, aici rămăsese vie cultura clasică, în ciuda durerăsoarelor semne de întrebare ale secolului IV, apoi a prădărilor succesive de către barbari, transmisă prin patricienii convertiți. Pe lângă aceasta, papii își asumaseră rolul de moștenitori ai Romei, mai întîi împotriva tradiției bizantine, apoi împotriva barbariei invadatorilor și, în sfîrșit, împotriva hegemoniei împăraților germani.

Papii, mai ales, exercitau responsabilitățile tradiționale ale împăraților în materie de edilitate și arhitectură. Încă de la începutul secolului V²², revenirea clasicismului îi determină să substituie bazilicilor constantiniene modele mai pure și mai rafinate, inspirate de termele lui Traian, Caracalca, Dioclețian și de bazilicile cu ordine suprapuse ale lui Traian și Septimiu Sever, care capătă astfel o nouă

valoare. În 408, este adoptat un decret în favoarea folosinței seculare a templelor ce trebuie apărute în calitate de monumente publice. Dezastrele secolului VI conduc la convertirea edificiilor seculare în biserici: între 526-530, sala de audiență a prefectului devine biserica Sfinților Cosma și Damian, în 580 o sală de ceremonii din secolul I primește biserica Santa Maria Antica înainte ca, sub Honorius, senatul din Forumul roman să fie convertit în biserica Sfinților Adrian. În schimb, și fără îndoială pentru că tradiția clasică rămîne mai apropiată și mai vie la Roma, în Oraș mai mult decît aiurea, Grigore cel Mare și succesorii săi se arată ostili creștinării templelor. Pantheonul, închinat în 609 Fecioarei Maria²³, rămîne un precedent timp de aproape trei sute de ani.

În această operă salvatoare a papilor, frontierele sînt greu de trasat între măsurile dictate de utilitate și cele inspirate de interesul istoric sau chiar de voința de afirmare a unei identități prin monumente. Două feluri de memorie sînt solicitate simultan de două serii de *monumente*: memoria mai apropiată a unei instaurări religioase care structurează viața de zi cu zi și îi definește orizontul și aceea, mai îndepărtată, a unui trecut temporal glorios. Acestea sînt cele două memorii întretesute pe care le invocă laolaltă Sfințul Petru și Colosseum, San Giovanni in Laterano și columna lui Marc Aureliu, Santa Maria din Trastevere și arcul lui Titus, așa cum le reunește în strălucimul său cîmp de aur Bula lui Ludovic de Bavaria²⁴.

Prezența vizuală simultană, la Roma, a acestor două tipuri de monumente, făcînd trimitere la două tradiții atît de depărtate, inducea fără îndoială efectul de diferență și crearea unei distanțe secundă față de cele ale Antichității. Edictul prin care senatul roman protejează columna lui Traian în 1162 este ambivalent: “Noi vrem ca ea să rămînă intactă atîta timp cît va dura lumea [...]. Acela ce va încerca să-i aducă atingere va fi condamnat la cea mai grea pedeapsă și bunurile sale vor fi date fîscului.” Monument, sau deja monument istoric? Imposibil de hotărît. Dacă am rescrie istoria, ne-am putea imagina că monumentul istoric s-ar fi născut cu un secol mai devreme, dacă papii nu ar fi trebuit să părăsească Roma lăsînd-o pradă hoților și bălărilor.

Cînd Martin al V-lea revine definitiv în 1420, Roma devenise, pentru o populație de cam 17 000 de locuitori, un *desabitato*. Marile monumente antice zac printre vii și pășuni, dacă nu sînt ocupate și

copleșite de locuințe. Structura Romei imperiale fusese ștearsă de urmele procesionale ale unui oraș de pelerinaj²⁷.

În cadrul revoluției cunoașterii pe care o trăia atunci Italia, însăși această imagine ruinată a unei Antichități tocmai redescoperite la lumina orbitoare a textelor, aproape obligă privirea să confere monumentelor romane o dimensiune istorică. În acest context mental, pe aceste locuri și sub desemnarea plurală de "antichități" trebuie situată nașterea monumentului istoric. Îi vor trebui încă trei secole pentru a-și căpăta numele definitiv.

Faza antichizantă din Quattrocento

Numesc "antichizantă" prima fază a acestei evoluții, deoarece interesul pentru vestigiile trecutului ca atare se focalizează numai asupra edificiilor și operelor de artă ale Antichității, cu excluderea oricărei alte epoci. Singulara deșteptare a acelei priviri distanțate și estete, eliberată de pasiuni medievale, care preschimbă edificiile antice în obiecte ale reflecției și contemplării, poate fi situată, plecând de la numeroase mărturii, în jurul anilor 1430. Totuși, să o spunem din nou, această nouă atitudine a fost pregătită încă din a doua jumătate din Trecento. Istoricii și istoricii de artă²⁸ care s-au aplecat asupra mișcărilor artistice și intelectuale ce s-au dezvoltat în Italia Quattrocento-ului au identificat și distins în Trecento două demersuri originale proprii umaniștilor și respectiv artiștilor. Aceste două demersuri au contribuit la o primă conceptualizare a istoriei ca disciplină și a artei ca activitate de sine stătătoare. Ele sînt, astfel, în egală măsură o condiție necesară pentru constituirea obiectului pe care noi îl numim monument istoric și care este legat de cele două noțiuni de istorie și de artă printr-o relație generativă.

Așadar, pe de o parte avem de-a face cu o apropiere literară care introduce ceea ce s-ar putea numi "efectul Petrarca". În toate textele clasice pe care lectura sa filologică și critică vrea să le readucă în puritatea lor originară, Petrarca dezvăluie o Antichitate (*Vetustas*) necunoscută căreia îi acordă, în primul său poem *Africa* (1338), calificativele de sfîntă și sacră. Această Antichitate strălucitoare

izgonește în noaptea ignoranței acele secole ale Occidentului creștin care contribuiau la înțelegerea ei greșită și la falsificarea capodoperelor sale. Și dacă, în haloul său luminos, Antichitatea capătă valoare de perfecțiune și de model, pentru înția oară, ea își dezvăluie și fundamentală sa alteritate. Lectura purificatoare a poetului, care voia să citească versurile lui Virgilius fără barbarisme și fără glose, a descoperit și fundat distanța istorică. Succesorii săi umaniști aveau să mărească această distanță tot mai mult²⁹.

De atunci, pentru Petrarca și cercul său de prieteni, edificiile antice capătă o valoare nouă. Ele sînt purtătoarele unei a doua medieri care o autentifică și confirmă pe aceea a cărților. Ele stau mărturie pentru realitatea unui trecut încheiat. Sînt smulse stăpînirii familiare și banalizante a prezentului pentru a face să strălucească gloria secolelor care le edificaseră. Ele risipesc prin prezența lor rezonanță legendară a textelor grecești și latine, iar această putere nu se manifestă nicăieri mai bine ca la Roma.

Cu toate acestea, la vremea la care Petrarca scrie poemul *Africa*, edificiile clasice se află în slujba unei relații încă exclusiv textuale cu Antichitatea. Forma și înfățișarea monumentelor romane nu solicită sensibilitatea vizuală, ci conferă legitimitate memoriei literare. Mai mult decît monumentele sale individuale, situl întreg al Romei este cel care evocă înainte de toate "un mod de viață exemplar [...], acele *virtus* și virilitate"³⁰, într-un cuvînt, un climat moral.

În 1375, un literat prieten al lui Petrarca, medicul Giovanni Dondi, împărtășește impresiile sale despre Roma lui Fra Guglielmo da Cremona: «Am văzut, spune el, statui de bronz sau de marmură păstrate pînă în ziua de azi și numeroase fragmente risipite de sculpturi sparte, arcuri de triumf grandioase și coloane pe care stă sculptată istoria faptelor strălucite, și alte monumente ridicate public în onoarea marilor oameni care statorniciseră pacea și salvaseră țara de pericole amenințătoare [...] așa cum îmi amintesc că am citit; am văzut toate acestea nu fără o mare emoție, dorind ca și tu să poți, cîndva, să le vezi în timp ce, oprindu-te din drum, îți spui poate: "Iată desigur dovezi [*argumenta*] despre mari oameni..."»

S-a spus despre această scrisoare, ca și despre alte corespondențe contemporane, că ele reflectă o imagine a Romei "aproape emfatic non-vizuală"³¹. Apartenența lor exclusivă la lumea scrisă și preocupările lor esențialmente filologice, literare, morale, politice,

istorice, au continuat să determine până în primele decenii ale secolului XV și adesea până mult mai târziu, demersul și modul de a privi al umaniștilor care făceau călătoria la Roma. Nu fac excepție de la regulă Coluto Salutati, care a fost pivotul umanismului florentin, începând cu ultimul deceniu al secolului XIV și care l-a chemat pe grecul Chrysoloras la Florența în 1396, Leonardo Bruni, cancelarul-istoric. Desigur, vizita lor este mai orientată, ea confirmă lecturi mai precise și mai numeroase. Ea este înlesnită de asemenea de prezența la Roma a unor literați care, precum Poggio³², joacă rolul ghidului cu pasiune și competență.

Cu toate acestea, fără excepție, acești vizitatori nu sînt interesați de monumentele în sine. Pentru ei, mărturia textului despre trecut este mai importantă decît orice altceva. Înainte de toate Cicero, Titus-Livius, Seneca sînt cei pe care umaniștii îi evocă și îi invocă în cadrul lor propriu. Ei preferă edificiilor antice inscripțiile care le acoperă. În 1452, în prologul de la *De re aedificatoria*, Alberti rezumă limitele acestei atitudini pe care el, în ceea ce-l privește, o depășise: "Mormintele romanilor și vestigiile vechii lor măreții pe care le vedem de jur-împrejurul nostru, ne-au învățat să dăm crezare mărturiilor istoricilor latini care altfel ne-ar părea, fără îndoială, mai puțin credibile."

Pe de altă parte, acestei apropieri literare de edificiile antice i se opune, evident mai târziu, la pragul dintre secolele XIV și XV, o abordare sensibilă a "oamenilor de artă" (*artifexes*³³) care, spre deosebire de umaniști, sînt interesați esențialmente de forme. De fapt, sculptorii³⁴ și arhitecții sînt cei care descoperă la Roma universul formal al artei clasice. Este ceea ce am putea numi "efectul Brunelleschi", în măsura în care arhitectul cupolei de la Santa Maria del Fiore este cel mai ilustru dintre acești descoperitori. Dar el nu este și primul.

Scrisoarea lui Dondi, citată mai sus, face deja caz de acest al doilea "efect" impulsionat de *artifexes* și care, departe de a se confunda cu "efectul Petrarca", apare umaniștilor ca străin și straniu. După ce i-a împărtășit corespondentului său propriile reacții de literat, Dondi le compară cu cele "ale acestor *artifexes* moderni" în fața vechilor edificii, statui și obiecte analoage "ale Romei antice": "[Ei] le examinează de aproape, rămîn uluiți. Ei însumi cunoșteam un sculptor în marmură, un virtuoz în acest domeniu, vestit printre cei

pe care îi avea Italia pe atunci [...]. De mai multe ori l-am auzit evocînd statuile și sculpturile pe care le văzuse la Roma cu asemenea admirație și venerație, încît părea că-și iese din fire [...]. Lăuda geniul autorilor acestor chipuri dincolo de orice măsură și conchidea că dacă aceste sculpturi ar avea măcar o scînteie de viață, ele ar fi mai frumoase decît le-ar putea face natura."

Încîntarea sculptorului anonim pare identică cu cea a lui Henri de Winchester sau Gregorius. Totuși, similitudinea formulării ascunde o deosebire capitală: cel care se exprimă prin intermedierea lui Dondi nu mai este un literat, ci un *artifex*. Plăcerea de care el se lasă subjugat e legată de specificitatea activității sale de practician. E de la sine înțeles, că o asemenea plăcere, provocată exclusiv de calitatea sculpturilor și edificiilor antice, independent de valoarea lor simbolică, fusese deja încercată anterior de nenumărați zidari sau sculptori medievali. Noutatea experienței relatate de Dondi ține de faptul că dezinteresata contemplare a operei antice este asumată și revendicată în mod explicit. Se stabilește astfel o distanță în raport cu vestigiile Antichității, analogă cu cea pe care și-o luau în aceeași epocă succesorii lui Petrarca.

Demersul lui *artifex* și lumea formelor plastice nu sînt, ca regulă generală, mai puțin inaccesibile sensibilității literaților. Ele vor mai rămîne așa de-a lungul primelor decenii ale secolului, timp în care Brunelleschi face repetate călătorii de studii la Roma³⁵, unde relevează și măsoară edificiile antice în timp ce, ca și el, iar citeodată împreună cu el, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia vin și revin de la Florența, pentru a studia la Roma modelele sculpturii clasice.

După unii istorici, însă, sinteza celor două abordări, de artist și de literat, s-ar fi realizat în timpul ultimului sfert al secolului XIV. Scrisoarea lui Dondi către Guglielmo da Cremona nu ar marca opoziția dintre cele două curente paralele și independente, ci ar prezenta analiza celor două componente, așezate pe picior de egalitate. Acestea ar opera conjugat în cazul primilor *amatori* de artă antică, a căror figură tutelară este Niccolo Niccoli³⁶.

Acest erudit florentin, care a început prin a colecționa manuscrisele autorilor clasici, se pasiona, de pe la 1380, de sculptura antică pe care o căuta în întreaga Italie. Colecția pe care o lasă lui Cosimo de Medici ne poate face să-l considerăm primul amator de artă, în sensul modern al termenului. Pentru E. Gombrich³⁷, Niccoli

este catalizatorul care a permis apariția colecționarilor – prinți, savanți și artiști – din Quattrocento-ul italian. Expertiza și sensibilitatea sa sînt cunoscute din corespondența sa³⁸, mai ales cu Poggio Bracciolini al cărui sfătuitor a fost deseori.

Totuși, Niccoli rămîne o excepție. Printre literații de la sfîrșitul secolului XIV și începutul celui următor, amatorii de artă antică reprezintă o infimă minoritate. Această minoritate este dominată de figura complexă și precoce a lui Poggio care pare să fi reușit efectiv, printre cei dintîi, să îmbine cele două perspective: pe cea a savantului și cea a estetului. Corespondența și scrierile acestui literat, cărui îi datorăm redescoperirea lui Vitruvius³⁹, destăinuie cum, progresiv și nu fără arehensiune, cu un soi de jenă și conștiință încărcată, dă curs liber delectării estetice pe care i-o procură sculpturile și edificiile antice. Devine colecționar, dar nu este o întîmplare dacă îi cere lui Donatello să-i confirme entuziasmul. Donatello și Brunelleschi sînt aceia care i-au educat ochiul și sensibilitatea și care l-au învățat să „vadă” arhitectura și sculptura clasice puțin mai devreme decît colegii de la Curia romană și decît compatrioții florentini.

Într-adevăr, în timpul anilor 1420 și 1430, un dialog fără precedent avea să se lege între artiști și umanisti. Pe de o parte, primii formează privirea celor din urmă, îi învață să vadă cu alți ochi. Pe de altă parte, umanistii revelează arhitecților și sculptorilor perspectiva istorică și bogăția *humanitas*-ului greco-roman a cărui cunoaștere dă viziunii lor asupra formelor antice o nouă acuitate și o nouă profunzime. Donatello, Brunelleschi și Ghiberti l-au făcut pe Alberti, începînd cu prima sa vizită, în anii 1420, să descopere arta Romei. Dar, și invers, influența lui Alberti este aceea care explică felul în care, în 1429, Ghiberti se leapădă de vechiul om medieval și creează Poarta Paradisului⁴⁰.

La capătul acestui proces de *impregnare mutuală*⁴¹, artiști și umanisti au delimitat împreună teritoriul artei și l-au articulat cu acela al istoriei pentru a implanta în el monumentul istoric. Dar noua privire a umanistilor asupra arhitecturii și sculpturii Antichității clasice nu angajează totuși judecata estetică. Cunoașterea istorică rămîne întîia și singura necesară în instituția „antichităților”. Numeroase exemple stau mărturie, de la Leonardo Bruni la Donato Acciajuoli sau Pomponius Leto. Cîți literați nu vor fi venit să

măsoare templele romane pentru singura satisfacție de a interpreta textul lui Vitruvius. Pentru mulți și pentru multă vreme, analiza vizuală a istoricului, cît ar fi ea de concretă, va rămîne prizonieră grilei cunoașterii.

Aventura intelectuală a lui Alberti poate, în schimb, să ilustreze etapele unei sinteze încheiate între privirea erudită și cea artistică. Întîia sa întîlnire cu Roma este aceea a cititorului lui Titus-Livius și Cicero. Orașul este atunci pentru el o sumă de nume, acelea ale monumentelor (altare, temple, bazilici, teatre, palate) al căror inventar îl face în prefața tratatului său *Della famiglia* (1428). Dar, curînd, el devine arheolog, apoi arhitect. Edificiile, percepute mai întîi ca martore ale istoriei romane, sînt curînd studiate și transpuse pe planul topografic pe care îl pregătește pentru Nicolae al V-lea în vederea restaurării Orașului⁴².

În cele din urmă, șantierul roman este citit ca o lecție de a construi și ca o introducere în problema frumosului. Pentru autorul lucrării *De re aedificatoria*, edificiile Romei sînt și fundamentul regulilor frumosului arhitectural pe care se străduiește să le formuleze în termeni matematici și capătul unei inaugurale „istorii a arhitecturii” care pentru el începe în Asia cu lipsa de măsură, continuă în Grecia prin experimentarea măsurii și a proporțiilor, atinge în sfîrșit perfecțiunea la Roma unde arhitecții Quattrocento-ului vor putea veni să se formeze după exemplul vestigiilor sale. Nu se face nici o mențiune a secolelor obscure care au ignorat frumosul⁴³.

În schimb, alți arhitecți din aceeași epocă, precum Ghiberti sau Filarete, au menționat fără rezerve în scrierile lor opera cîtorva constructori din secolele XIII și XIV. Analizele⁴⁴ lor au adus o contribuție originală la istoriografia arhitecturii. Ele nu vor rămîne însă mai puțin dominate de periodizarea tripartită a lui Petrarca: frumoasa antichitate, evul obscur și renașterea modernă. Această schemă, menită să facă o lungă carieră, condiționează și orientează viziunea savanților, artiștilor și protectorilor lor. Ea exclude din cîmpul său tot ce aparține epocilor intermediare. Monumentul istoric nu poate fi decît unul antic, arta nu poate fi decît antică sau contemporană.

Literatura umanistilor despre știința și plăcerea oferite de operele Antichității pregătește conservarea lor deliberată și organizată. Aceasta ia forme diferențiate în cazul obiectelor mobile sau a edificiilor. Pe de o parte monedele, inscripțiile, sculpturile și diversele

fragmente, colecționate de artiști, amaniești și principii italieni sînt conservate în *studioli*, în anticamerele, *cortile*-le și grădinile locuințelor lor. Galeria, spațiul specific, nu apare decît în secolul XVI, dar se întîmplă ca amatorii secolului XV să construiască clădiri pentru adăpostirea antichităților lor (vila lui Mantegna la Mantua). Colecția, care nu mai e același lucru cu cabinetul de curiozități⁴⁵, precede muzeul. De natură privată, ea oferă totuși, începînd cu 1471, și primul exemplu de deschidere pentru public (o dată pe an), prin intermediul colecțiilor pontificale ale Capitolului.

Pe de altă parte, conservarea edificiilor (monumente, mari echipamente sau de alt fel), are loc în mod necesar *in situ*. Ea ridică dificultăți tehnice de cu totul altă natură. Ținînd de domeniul public și politic, ea angajează mecanisme edilitare, economice, sociale, psihologice complexe care generează conflicte și dificultăți. Templele sau amfiteatrele romane nu se colecționează. Pasiunea de colecționare nu se pune în mișcare pentru salvagardarea lor. Edificiile antice au o singură apărare – aleatorie, dacă nu chiar derizorie – împotriva forțelor sociale care le amenință cu distrugerea: pasiunea cunoașterii și dragostea pentru artă. Iată de ce conștientizarea, în Quattrocento, a dublei valori istorice și artistice a monumentelor Antichității nu a antrenat conservarea lor efectivă și sistematică. În acest sens, Roma secolului XV este caracterizată de o remarcabilă ambivalență.

Începînd cu anii 1430 și cu pontificatul lui Eugen al IV-lea (1431 -1447), umanistii, în special cei de la curtea pontificală, cer cu toții conservarea și o protecție vigilentă a monumentelor romane. La unison, atît în operele cît și în corespondența lor, ei stigmatizează convertirea Orașului în cariere ce aprovizionează noile construcții și varnizele. Poggio descrie unui prieten Roma lui Nicolae al V-lea: "Este aici o abundență quasi infinită de clădiri, uneori splendide, de palate, reședințe, morminte și ornamente diverse, dar complet ruinate. E o rușine și o grozăvie să vezi cum sînt smulse și transformate continuu în var porfirele și marmurele acestor vechi edificii. Starea de lucruri prezentă este foarte tristă, iar frumusețea Romei este în curs de distrugere."⁴⁶ Flavio Biondo îi ține isonul și confirmă acest tablou. El denunță "mina necinstită a celor care transferă și integrează vechile marmuri și bătrînele pietre în alte construcții, sordide" și descrie viile care cresc "acolo unde altădată se puteau vedea edificii superbe: admirabilele lor pietre de talie au fost transformate

în var. Alături de Capitoliu și în fața Forului, stă porticul unui templu al Concordiei pe care, cînd am venit pentru prima oară la Roma, l-am văzut aproape întreg, lipsindu-i doar îmbrăcămintea de marmură. Mai apoi, romanii l-au transformat în întregime în var și au demolat porticul, dărimîndu-i coloanele"⁴⁷.

Aceiași *topoi* ale scheletului despuat de carne, ale infamiei care urmează gloriei sînt folosite începînd cu *Ruinarum descriptio urbis Romae* (1450 - 1452) a lui Poggio pînă la scrisoarea lui Raphael către Leon al X-lea (în preajma lui 1516), trecînd prin poemul (1453) pe care cardinalul Piccolomini, viitorul papă Pius al II-lea, îl adresează Romei "decăzute din antica-i glorie" și căreia "poporul fără de Dumnezeu îi smulge pietrele din ziduri și-i schimbă marmurele dure în var"⁴⁸. De la un text la altul, violența protestelor este aceeași, fie că traduce preocupări de ordin exclusiv istoric (Pomponius Leto sau Sixtus al IV-lea), fie că acesteia i se adaugă regretul dureros al unei frumuseți pierdute (Fausto Maddalena dei Capo sub același pontificat).

Sarcina ocrotirii le revine în mod obligatoriu papilor, ca în timpul lui Grigore cel Mare. Dar acum este vorba de o conservare modernă, care nu mai e acaparatoare și dăunătoare, ci distanțată, obiectivă și întregită cu măsuri de restaurare și de protecție a edificiilor antice împotriva multelor agresii care le amenință.

După revenirea lui Martin al V-lea, bulele pontificale se succed în acest scop, uneori în mai multe rînduri sub același pontificat. Bula numită *Cum aliam nostram urbem*, publicată la 28 aprilie 1462 de către Pius al II-lea Piccolomini, este exemplară. De la început, papa distinge între monumente și antichități. Dorind să conserve "Orașul mamă în demnitatea și splendoarea sa", el înțelege să "arată grija cea mai vigilentă" nu doar pentru "întreținerea și ocrotirea" bazilicilor, bisericilor și a tuturor celorlalte locuri sfinte din acest oraș, dar și pentru ca generațiile viitoare să găsească intacte edificiile Antichității și vestigiile lor. Într-adevăr, acestea "conferă numitului Oraș cea mai frumoasă podoabă și cel mai mare farmec", incită la urmarea exemplului glorios al celor vechi și "mai ales, ceea ce este încă și mai important, aceleași edificii ne permit să percepem mai bine fragilitatea lucrurilor omenești".

"Mișcat de aceste considerații" și sensibil la rugămintile anturajului său, papa formulează atunci, cu privire la edificiile antice, un

ansamblu de interdicții precise și formale de la care nu face excepție nici o categorie de contravenienți. El își declară acordul total cu "acea dintre predecesori [ai săi] care ș-au ridicat explicit împotriva demolării și degradării edificiilor antice", reamintește decretul, încă în vigoare, care interzice aceste degradări și le pedepsește cu sancțiuni bănești precise. Mai mult, la rândul lui, cu "greutatea autorității sale apostolice" și amenințând cu excomunicarea și severe amenzi, el interzice "tuturor, oameni ai bisericii sau laici, fără excepție, oricare ar fi puterea, demnitatea, statutul sau rangul lor, oricare ar fi strălucirea ecleziastică (pontificală chiar), sau lumească ce îi împodobește, să demoleze, să desfacă în bucăți, să strice, să preschimbe în var, direct sau indirect, în mod public sau secret, orice edificiu public al Antichității sau oricare vestigiu de edificiu antic ce se află pe pământul numitului Oraș sau în împrejurimi, chiar dacă se găsească pe proprietățile ce le aparțin în oraș sau la țară".

Intenția pontificală este fermă și de o precizie exhaustivă. Măsurile penale vizează pe "toți meșteșugarii sau muncitorii care au fost prinși în flagrant delict de demolare sau degradare, la fel și pe aceia în numele cărora au acționat". Agenți *ad hoc* au în acest caz "deplină și întreagă autoritate" pentru a "trimite la închisoare [pe contravenienți], a le confisca animalele, instrumentele și celelalte bunuri, [...] a-i forța să își plătească amenzile". Nici o derogare de la aceste măsuri nu va putea fi acordată, decât de către suveranul pontif, iar o atare procedură va trebui să facă în mod necesar obiectul unei bule sau al unui brevet apostolic. În sfârșit, pentru ca nimeni să nu poată pretinde că nu cunoaște aceste dispoziții, ele vor fi proclamate și afișate în tot Orașul.

Papii nu se mulțumesc doar cu măsuri preventive. Ei curăță, degajează, restaurează antichitățile. Martin al V-lea reintroduce funcția de *Magister viarum*. Eugen al IV-lea reface acoperișul Pantheonului și îi degajează împrejurimile. Nicolae al V-lea (1447 - 1455) îi comandă lui Alberti planul topografic al Romei, care va fi baza unui mare proiect de restructurare a Orașului, restabilind o parte a axelor sale antice. Alberti este însărcinat și cu conservarea și punerea în valoare a marilor monumente ale Antichității. Apeductul Aqua Virgineo³ este repus în funcțiune, zidurile lui Aurelian sînt reparate, o restaurare distructivă permite curățirea

perimetrului Pantheonului și a podului Sant-Angelo de clădirile parazitare care le sufocau.

Pius al II-lea (1458 - 1464) asigură credibilitatea bulei sale punînd să se deschidă, pentru întîia oară, carierele de marmură de Carrara care trebuiau să reîmbrace Colosseumul. La rândul său, Paul al II-lea (1471 - 1484) restaurează arcul lui Septimiu Sever, Forul roman, Colosseum, Columna lui Traian. Sixtus al IV-lea (1471-1484) restaurează templul Vestei, pune să fie degajat arcul lui Titus, încă înglobat în fortificațiile medievale ale familiei Frangipani. Pe de altă parte, el stabilește regulile de expropriere pentru utilitate publică și emite primul edict împotriva exportului de opere de artă.

Enumerarea tuturor măsurilor de salvagardare luate la Roma, pînă la sfîrșitul Quattrocento-ului ar fi fastidioasă. În schimb, nici ambiția textelor, nici amploarea lucrărilor de conservare executate nu trebuie să ascundă demersul antitetic care le este, în mod paradoxal, coextensiv: aceiași protagoniști care se descriu și se arată efectiv ațît de implicați în cauza conservării au participat la fel de perseverent, lucid și vioi la devastarea Romei și a antichităților sale.

De fapt, monumentele antice nu au încetat niciodată să fie utilizate drept cariere care să alimenteze politica papilor pentru noi construcții. Convențiile și contractele încheiate cu antreprenorii au fost regăsite în arhivele pontificale: se cunosc numele a doi antreprenori care, sub Martin al V-lea, în 1425, fuseseră însărcinați să găsească în monumentele antice pietrele frumoase de care era nevoie pentru restaurarea pavimentului lui San Giovanni di Laterano. Sub Nicolae al V-lea, Forumul, Circus Maximus și Aventinul au furnizat două mii cinci sute de căruțe de marmură și pietre de talie pe an, fără a socoti travertinul și tuful extrase din Colosseum. Se știe de altfel că treizeci de mii de ducați erau vărsăți anual către un anume Beltramo de Varese care exploata propriile sale varnițe³².

Examinarea conturilor ne permite să constatăm că Pius al II-lea Piccolomini însuși, în pofida propriilor sale bule și a carierelor pe care le-a deschis la Carrara, a luat din belșug, pentru construcțiile sale de la Vatican și Sfîntul Petru, blocuri de marmură și travertin din Colosseum și Capitolul. El a prădat în egală măsură portul Ostia și Villa Hadriana și recunoaște că "edificarea unei citadele a absorbit aproape în întregime materialele extrase din vestigiile învecinate cu nobilul amfiteatru din Tivoli".

Aidoma, cardinalul venețian Pietro Barbo, viitorul Paul al II-lea, obține concesionarea Colosseumului pentru a construi celebrul Palazzo Venezia, care-i va adăposti colecțiile de artă antică. Iar în ce-l privește pe Sixtus al IV-lea, același Colosseum i-a furnizat materialele pentru podul care îi poartă numele, iar cheltuielile politicii sale de construcții au fost susținute de încă o jumătate de duzină de temple și arcuri de triumf⁶³.

Cum se explică ambivalența acestor principii și papi care, fie venețieni, florentini sau sieni, de-a lungul timpului, protejează cu o mână și degradează cu alta edificiile antice ale Orașului? Cel mai adesea, de altfel, dezaprobarea umanistilor se manifestă împotriva rolului lor în masacrarea Romei: Poggio și Biondo îl vizează pe Nicolae al V-lea; Pomponius Leto și Fausto Maddalena, pe Sixtus al IV-lea. Mai târziu, după ce Lorenzo de Medici va fi jefuit Roma și Ostia (sub Inocențiu al VIII-lea), iar Alexandru al VI-lea va fi scos Forumul la mezin prin Camera apostolică, scrisoarea lui Raphael către Leon al X-lea⁶⁴ pune din nou în cauză responsabilitatea papilor și a familiilor lor.

Nici chiar atitudinea protestatarilor, literați ori artiști, nu este totdeauna coerentă. Raphael nu se mulțumește să plîngă cu lirism asupra "cadavrului [ui] acest [ui] nobil oraș, altădată regina lumii, astăzi jefuită și sfîrtecăată atît de jalnic". El denunță cu neobișnuit curaj: "Toată această nouă Romă pe care o vedem astăzi în mărțea și frumusețea ei, cu palatele și bisericile sale, a fost în întregime clădită așa cum este cu var făcut din marmură antică. Nu mă pot gîndi fără o adîncă tristețe că de la sosirea mea la Roma – încă nu sînt doisepezece ani de atunci – au fost distruse atîtea frumoase monumente, cum sînt Pietă, arcada de intrare în termele lui Dioclețian, templul lui Ceres de pe Via sacra, o parte din Forum arsă cu puține zile în urmă și ale cărei marmuri au fost preschimbate în var [...]". E o rușine pentru această epocă să fi tolerat asemenea lucruri [...]. Hannibal și ceilalți dușmani ai Romei nu ar fi putut acționa cu mai multă cruzime.⁶⁵ Totuși, același Raphael benețiază de un brevet al aceluiași Leon al X-lea care îi încredințează "în calitate de arhitect al Sfîntului Petru, inspecția generală a tuturor săpăturilor și a tuturor descoperirilor de pietre și marmură care se vor face de acum înainte la Roma și pe un perimetru de zece mile, pentru ca să poată cumpăra tot ce îi va fi necesar construirii noului templu"⁶⁶.

De fapt, oamenii orbiți de lumina Antichității și a antichităților nu puteau, de la o zi la alta, să se elibereze de o mentalitate ancestrală,

să uite comportamente înscrise în timp și care continuau să fie acelea ale majorității contemporanilor, cultivați sau inculti. Luarea de distanță față de edificiile trecutului cere o lungă ucenicie, într-o durată de timp pe care erudiția nu o poate micșora și care este necesară pentru ca respectul să se substituie familiarității.

Pe de altă parte, dezvoltarea colecțiilor și lăcomia colecționarilor, fie că era vorba de inscripții sau de sculpturi, găseau un teren privilegiat în edificiile din care aceste piese erau smulse fără milă. Acest fel de degradare avea să crească odată cu numărul amatorilor și cu înflorirea comerțului de artă.

În sfîrșit, chiar atitudinea contradictorie a papilor și a anturajului lor este dictată de politici economice și tehnice legate de nevoia de a înfrumuseța și moderniza Orașul, de a face din el o mare capitală seculară. Urgența acțiunii necesită materiale de construcție de care ei nu dispun îndeajuns precum și spații libere pentru a-și realiza programele și a rivaliza cu opera Antichității. La fel ca mai târziu, în cadrul modernizării teritoriale întreprinsă după secolele clasice, sau ca în cazul vînzării bunurilor naționale inițiate în Franța de Revoluție, sau ca astăzi, sub ochii noștri, pentru aceleași rațiuni, antreprenorii și promotorii lucrărilor erau, prea adesea, instrumentele unor josnice acte de distrugere.

Căci, și poate că acest lucru este cel mai semnificativ, ambivalența papilor, care seamănă a duplicitate, anunță o dimensiune importantă a discursului occidental despre conservare și protecție în general, a monumentelor istorice și antichităților, în particular. Fie că se sprijină pe rațiune sau pe sentimente, acest discurs va deveni adesea conștiința curată a demolatorului și cautiunea demolării. Legînd noțiunea de antichități de aceea a ocrotirii lor și scoțînd astfel în afara jocului conceptul distrugerii, papii și consilierii lor fondează o protecție ideală a cărei natură, pur discursivă, servește la disimularea dar și la autorizarea distrugerii efective, cu același gest, a aceluiași antichități.

Așa se întîmplă că pe scena Quattrocento-ului italian, la Roma, cele trei discursuri, punerea în perspectivă istorică, punerea în perspectivă artistică și discursul conservării contribuie la apariția unui nou obiect: chiar dacă redus numai la antichități, prin și pentru un public limitat la o minoritate de erudiți, artiști și principii, el va constitui forma primară a monumentului istoric.

CAPITOLUL II

Vremea anticarilor

Monumente reale și monumente figurate

După umaniștii italieni veniți din Toscana, Lombardia sau Venetia, literații întregii Europe au făcut și refăcut drumul ritual la Roma pentru a-i descoperi monumentele și a-și însuși conceptul de antichități.

Prin aceste venituri și plecări, sub efectul mobilității care a caracterizat Europa erudită de-a lungul secolelor XVII și XVIII, noțiunea de antichități nu încetează a se îmbogăți, iar domeniul său a se extinde neconștient. Erudiții europeni explorează locuri noi. La hotarele *limes*-ului, ei caută vestigiile civilizațiilor-mame ale Greciei, Egiptului și Asiei Mici. Astfel ei inventariază ruinele romane și grecești rămase pe teritoriile respectivelor țări. Mai mult, aceiași sete de cunoaștere îi îndeamnă să cerceteze și propriile origini, atestate de altfel de mărturii materiale pe care le vor denumi "antichități naționale". Jacob Spon, medic și erudit lyonez, își prelungeste "călătoria în Italia" pînă în Anatolia, în căutare de inscripții și monumente greco-romane. Cu toate acestea, cînd traversează Provence, el notează: "Franța noastră poate și ea să furnizeze piese frumoase, pe măsura Greciei și Italiei. Cîteodată neglijăm ceea ce avem și alergăm după curiozități străine care nu valorează cu nimic mai mult!". În alt loc, el arată că nu trebuie să recuperăm doar inscripțiile "Antichității păgîne, [dar și pe] cele ale istoriei Franței".

Puțin cîte puțin, antichitățile dobîndesc o nouă coerență vizuală și semantică, confirmată de demersul epistemic al iluminatului secol XVIII și de proiectul său de democratizare a cunoașterii. Muzeul, care își primește numele¹ cam tot atunci cînd și-l capătă și monumentul istoric pe al său, instituționalizează conservarea materială a

picturilor, sculpturilor și obiectelor de artă veche și pregătește calea conservării monumentelor de arhitectură.

Între a doua jumătate a secolului XVI și al doilea sfert al secolului XIX, antichitățile fac obiectul unui imens efort de conceptualizare și inventariere. Un aparat iconografic sprijină această lucrare și ușurează fixarea lor în memorie. Un corpus de edificii, conservate numai prin puterea imaginii și a textului, este astfel adunat într-un muzeu de hîrtie.

Demersul inaugural al umaniștilor este urmat de cercetarea savantă, meticuloasă și răbdătoare a erudiților numiți pe atunci *anticari*. Cuvîntul, căzut în desuetudine în această accepțiune, merita a fi păstrat pentru conotația sa precisă și concretă. Conform primei ediții a lucrării *Dictionnaire de l'Académie française*, el îl desemnează pe acela care este "savant al cunoașterii lucrurilor antice și curios să le afle".

Pentru umaniștii secolului XV și ai primei jumătăți a secolului XVI, monumentele antice și vestigiile lor confirmau sau ilustrau mărturia autorilor greci și romani. Dar în ierarhia adevărului, statutul lor era inferior celui al textelor care își păstrau autoritatea necondiționată a cuvîntului. Anticarii, dimpotrivă, nu au încredere în cărți și mai cu seamă în cele ale "istoricilor" greci și latini. Pentru ei, trecutul se dezvăluie cel mai sigur prin mărturiile sale involuntare: inscripțiile publice și mai ales prin totalitatea producțiilor civilizației materiale². Aceste obiecte, nu numai că nu puteau să încerce a înșela asupra timpului lor, dar ele aduc informații originale despre tot ceea ce scriitorii Antichității au omis să ne relateze, mai cu seamă despre moravuri și obiceiuri. Cu condiția să fie interpretată cum se cuvine, mărturia antichităților este mai presus decît aceea a discursului atît prin fiabilitatea, cît și prin natura mesajului său. "Este mult mai sigur să menționezi o medalie decît un autor, căci atunci nu te bazezi pe Suetonius sau Lampidus, ci pe împăratul însuși sau pe Senatul roman și totalitatea membrilor săi", afirmă Addison³. Aceiași încredințare se regăsește și la contemporanul său Montfaucon: "E un lucru dovedit că marmurile și bronzurile ne spun mai multe despre înmormîntări decît autorii cei vechi; și că acele cunoștințe pe care le



Cele 123 gravuri ale columnei lui Traian, dedicate de P. S. Bartoli lui Ludovic al XIV-lea în 1673, constituiau un document excepțional despre viața romanilor și, după Winckelmann, o "inițiere în antic".

dobîndim de la monumente sînt mult mai sigure decît cele pe care le aflăm din cărți." Același autor îi destăinuie cititorului lucrării sale majore⁹ (1722) că cercetările asupra anticîhităților au avut ca punct de pornire nevoia de a înțelege mai bine opera Părinților greci a cărei editare o pregătea.

Pe parcursul a mai mult de două secole, cercetarea a fost condusă de o rețea de erudiți aparținînd tuturor națiunilor Europei. Uimitor de divers prin naștere (de la burghezia mijlocie pînă la înalta aristocrație), stare (religioși și laici, trîndavi și oameni de profesie, oameni de litere și oameni de știință) și prin avere, ei erau uniți de aceeași pasiune pentru Antichitate și anticîhități. Această comunitate de savanți care ignora frontierele și pentru care Roma era centrul simbolic al ralierii, strîngea efectiv laolaltă benedictini precum elenistul francez Bernard de Montfaucon⁹, iezuiți ca germanul Athanasius Kircher stabilit la Roma, care căuta să descifreze hieroglifele, abazi seculari cum a fost italianul Paciaudi, fondatorul bibliotecii de la Parma, sau Barthélemy, autorul lucrării *Voyage du jeune Anarcharsis en Grèce*, numeroși pastori anglicani precum episcopul Pococke¹⁰, prinți ca Federico Cesi, fondatorul Academiei dei Lincei, oameni de stat și diplomați precum lordul Arundel a cărui colecție de marmuri se găsește la Oxford și marchizul de Nointel, ambasadorul lui Ludovic al XIV-lea la Roma, care a pus să fie desenată friza Parthenonului, pe atunci încă intactă; profesori și oameni de știință precum astronomul italian Francesco Branchini sau Iselin de Bâle; medici ca Jacob Spon, profesor al Facultății din Lyon sau olandezul H. Meibomius; juriști precum Cassiano dal Pozzo, oameni ai robei și înalți funcționari comerciali precum președintele d'Aigrefeuille de la Montpellier, Foucault, intendent al Normandiei sub Ludovic al XIV-lea, Hollander, trezorier la Schaffhausen.

Acestei liste, sugestivă doar, trebuie să-i adăugăm pe artiștii care au contribuit la iconografia anticîhităților și care, în anumite cazuri, uneori greu de precizat, erau și autentici erudiți. Nu e cu puțință contestarea acestei calități la Rubens și Piranesi. Nu există nici o îndoială în privința gravorului Pietro Santi Bartoli¹¹ care ne-a lăsat reproducerea neîntrecută a columnei lui Traian. Dar dintre arhitecții formați în tehnica reliefului, ne întrebăm dacă se pot număra sau nu printre anticari Serlio, Pirro Ligorio, Desgodets sau Mignard care a făcut pentru Colbert admirabilele relieve ale anticîhităților din Aix,

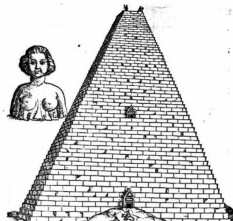
sau Fischer von Erlach, al cărui *Entwurf*² asociază imaginației o intuiție istorică fondată pe o foarte vastă cunoaștere?

În sfârșit, ar trebui menționați toți aceia care se prevalau doar de calitatea lor de amatori, începând cu marii mecena englezi (Leicester, Burlington...) pînă la baronul belgian de Crassier care a corespundat douăzeci și șapte de ani cu Montfaucon¹³. Granița este de altfel adesea incertă între anticar și literatul pe care întinderea educației sale clasice îl face un potențial anticar.

Erudiți și colecționari, anticarii strîng în cabinetele lor nu doar medalii și alte "rămășițe" ale trecutului, cum li se spunea pe atunci, dar și, sub forma unor "culegeri" și "portofolii", adevărate dosare¹⁴ asociind descrieri și reprezentări figurate ale antichităților. În toată Europa, ei corespundau și se vizitau, schimbînd desecori obiecte, întotdeauna informații, discutînd descoperirile și ipotezele lor. Cercetările unor erudiți, și nu ale celor mai neînsemnați, rămîneau inedite în arhivele lor, dar erau pe larg utilizate și citate în publicațiile altor autori. Lucrările tipărite, dintre care cele mai importante erau de îndată traduse¹⁵, erau difuzate în întreaga Europă, comentate și citeodată chiar contestate¹⁶.

În acest fel s-a constituit un imens corpus de obiecte care înglobează rînd pe rînd în cîmpul sau inscripțiile, monedele, sigiliile, deci cadrul, toate accesoriile vieții cotidiene publice și private, precum și marile edificii religioase, prestigioase sau utilitare.

Anumiți autori se specializează, în epigrafie sau în numismatică¹⁷ de pildă, dar ei își pot restrînge încă și mai mult cîmpul cercetărilor: "Unul era priceput în ceea ce privește războiul, dar nu știa aproape nimic despre îmbrăcăminte... altul cunoștea bine marina, dar era prea puțin știutor în funeralii"¹⁸. *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-1724) de Montfaucon propune inventarierea metodică, fără îndoială cea mai completă, a tuturor felurilor de antichități¹⁹, mergînd de la monumentale (temple, teatre, amfiteatre) pînă la minuscule (monede și bijuterii), de la echipamente publice ("mari drumuri", apeducte, terme, etc.), pînă la ustensile domestice (vesele, lămpi), de la imagini ale zeilor deosebit de bogate în informații în monumentele de arhitectură apar deosebit de bogate în informații în măsura în care ele constituie cadrul spațial al instituțiilor. Mai mult, inscripțiile și decorul lor (pictat și sculptat) făceau referire direct la credințe, moravuri și obiceiuri ale epocii.



În cartea sa de Antichități dedicată lui Francisc I (1540), Serlio dă două imagini ale "prea miraculoaselor construcții ale egiptenilor", pe cea a Sfinxului (în stînga) și pe cea a "piramidei la șapte mîle de Cairo", care au alimentat imaginația anticarilor și arhitecților pînă în secolul XVIII.

Simultan cu nomenclatorul antichităților, se lărgeste și domeniul lor spațio-temporal datorită descoperirii marilor situri de la Herculaneum (1713), Pompei (1748), Paestum (1746), urmate de primele săpături²⁰ din Italia și Sicilia. Acest domeniu se îmbogățește și pe măsură ce se extinde aria călătoriilor erudite care explorează bazinul mediteranean pînă în Orientul Mijlociu și traversează Egiptul pînă în Sudan. Serlio a reconstituit Sfinxul după descrierile lui Herodot, Norden îl desenează la fața locului în 1737. În voia itinerariilor, acești călători nu se mai lasă absorbiți pe de-a întregul de cercetarea monumentelor aparținînd civilizațiilor Înaltei Antichități sau Antichității clasice; ei se familiarizează și cu culturile pînă atunci ignorate, neglijate sau disprețuite: Spon este fermecat de moscheele din Constantinopol²¹, Norden este captivat de "vechiul Cairo" și de "străvechea Alexandrie"²².

Antichități naționale

Pe lângă celelalte, modelul²³ antichităților clasice inspiră erudiților deschiderea unui nou domeniu pentru inventariere, acela al antichităților naționale: vechi monumente ridicate sau produse în diferitele țări europene înainte, dar mai ales după colonizarea romană. Mai mulți factori au contribuit la dezvoltarea acestui interes: mai întâi rolul exemplar și efectul stimulator al investigațiilor duse pe teritoriile naționale în căutarea vestigiilor greco-romane; apoi, dorința de a înzestra tradiția creștină cu un corpus de opere și de edificii istorice, analog celui de care beneficiază tradiția antică (Italia va fi fost prima care să inițieze studii paleo-creștine); în sfârșit, o altă dorință, aceea de a afirma originalitatea și excelența civilizației occidentale: fie că e vorba de a o diferenția de izvoarele sale greco-romane, într-un spirit care începe să se manifeste odată cu manierismul italian și care se ilustrează în Franța prin *Parallèle* de Charles Perrault; fie e vorba, într-un mod mai specific, de afirmarea particularităților naționale față de hegemonia canoanelor arhitecturale italiene, pe urma demersului anticarilor englezi, demers căruia J. Aubrey²⁴ îi dă o formă desăvârșită.

Acest nou proiect începe să capete contur de la sfârșitul secolului XVI, în mănăstiri și în cabinetele erudiților. El ia forme locale, monografice, fragmentare, incerte în reperajul cronologic și morfologic al unor edificii cărora nu li se cunoaște decât folosința. El nu trebuie confundat cu rostul lucrărilor unde termenul de antichități este luat într-o accepțiune diferită privind originile hagiografice, legendare, mitice, istorice ale orașelor: cercetări genealogice, adesea întreprinse de clerici²⁵, dar și literatura ghidurilor de călătorie care, după ce fac elogiul orașelor medievale, asociază încă în secolul XVI, într-un dozaj subtil, povestiri de întemeiere, legende și cronici cu descrierea sumară a anumitor situri și monumente urbane, evocate mai curînd drept curiozități și minuni decît ca valori de cunoaștere sau de artă²⁶.

În 1729, Montfaucon începe publicarea cărții sale *Monuments de la monarchie française*. Prefața de la *Antiquité expliquée* îi dăduse prilejul încă din 1719²⁷, să dea explicații într-un mod exemplar asupra acestui nou demers și asupra metodei potrivite unui studiu al antichităților naționale al căror concept îl definea cu claritatea sa obișnuită.

Pentru el, cercetarea întreprinsă de multă vreme și cu succes asupra "frumoasei antichități" trebuie continuată cu scopul de a acoperi lipsa aproape completă de informație despre epocile tocmai pe atunci zise obscure. Ca toți contemporanii lui, el păstrează schema tripartită a lui Petrarca și Vasari și refuză "vremurilor intermediare" orice contribuție de valoare la Artele Frumoase. Veacurile care separă domnia lui Theodosiu de secolul XV nu sînt, cu toate acestea lipsite de împliniri: "Trebuie totuși să recunoaștem că acestor secole de barbarie le datorăm mai multe invenții dintre cele mai utile vieții și pe care cei vechi din frumoasa antichitate nu le cunoscuseră: morile de apă, morile de vînt, ochelarii, busola, geamul, scările de șa, tipărița, și atîtea lucruri foarte folositoare și multe altele cît se poate de necesare. Acești oameni grosolani care nu aveau nici o idee despre frumusețea picturii, eleganța sculpturii, proporțiile arhitecturii, nu osteneau să se ocupe de inventarea altor lucruri folositoare, pe care mai apoi le-au perfecționat considerabil în secole mai tîrzii și mai sfleuite²⁸." Nu s-ar putea sublinia mai bine valoarea exclusiv istorică a antichităților naționale.

Această diferență de natură impune, pentru Montfaucon, o metodă diferită în cazul studiului antichităților naționale: erudiții diferitelor națiuni vor trebui să lucreze exclusiv pe teritorii respective²⁹; obscuritatea în care rămăseseră secolele intermediare îi lipsește pe savanți de repere, dar le va rezerva surprize imprevizibile; în ceea ce privește vestigiile istorice a căror destinație este cunoscută, în așteptarea organizării sistematice a unui domeniu al antichităților naționale, bisericile și catedralele ("locurile unde va trebui cercetat sînt în principal bisericile"³⁰) prezintă o valoare documentară privilegiată, mai ales datorită iconografiilor furnizate de sculpturi, vitralii, picturi și ornamente diverse; din acest fapt reiese că cei mai bine pregătiți pentru constituirea acestui nou corpus sînt clericii.

Într-adevăr, portalurile cu statuile lor, basoreliefurile, monumentele funerare, vitraliile și comorile edificiilor de cult sînt din belșug valorificate datorită caracterului lor figurativ. Dar interpretarea lor nu se sprijină în general pe baze solide: astfel, personajele Vechiului și Noului Testament, înșuruite pe portalurile romanice sau gotice, devin regi și regine ai Franței. Pentru Montfaucon, statuile portalului regal de la Notre Dame din Chartres reprezintă dinastia merovingiană și le și datează în consecință³¹. Arhitectura și rămășițele monumentale pun

probleme de identificare și interpretare încă și mai anevoioase, la care contribuie în mare măsură persistența tradițiilor orale fanteziste.

Iar în ceea ce privește vestigiile megalitice, uneori atribuite romanilor³², alteori integrate moștenirii creștine, ele așază curiozitatea prin aspectul lor insolit și misterios și încep să fie inventariate din secolul XVII. Începând cu volumul al treilea al culegerii sale de antichități *Recueil d'antiquités*, (1759), Caylus întocmește despre megalitii "galezi" o tipologie și un inventar ilustrat ce pot rivaliza cu acelea ale ghidurilor noastre turistice de astăzi.

Goticul

Toate mărturiile arhitecturii religioase creștine din secolul VI până în secolul XV, sînt strînse de-a valma într-un singur ansamblu și o unică vocabulă, *goticul*. Perceperea diferențelor stilistice este ocultată de datările cronicilor care încercau să facă edificiile să provină din timpurile cele mai vechi, ale lui Dagobert sau Carol cel Mare³³: Genealogia și istoria edificiilor religioase erau, pentru credincioși, mult mai importante decît aspectul lor. Această confuzie atrage după sine o carență în terminologie care, la rîndul ei, condiționează perceperea acestor monumente.

În lucrarea sa *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes* (1687), Jean-François Félibien distinge în mod explicit *goticul vechi* de *goticul modern*. Primul, numit și *goticul vechi* sau *râu*, înglobează fără deosebire toate stilurile încă fără nume (care nu pot primi nici nume, nici calificare după gust), de la Antichitatea tîrzie pînă la perioada romanică inclusiv. Al doilea, numit și *goticul nou* sau *bun*, corespunde conceptului actual de gotic. Această terminologie va mai fi folosită și de Laugier și Quatremère de Quincy³⁴.

De fapt, arhitectura numită astăzi gotică devenise, în afara Italiei, încă de la sfîrșitul secolului XVI, simbolul antichităților naționale, iar atenția anticarilor s-a îndreptat mai ales către aceasta: documentată cu abundente arhive, ea era în același timp și foarte veche și familiară. După țară, procesul care transforma monumentele gotice

în antichități naționale era favorizat sau frînat de condiții specifice, accentuînd astfel diferențe bine ilustrate de exemplele Franței și Angliei.

În Franța, introducerea, după războaiele din Italia, a gustului și arhitecturii de dincolo de munți, atrage după sine îndepărtarea de gotic. În ochii publicului cultivat sau monden, acest stil este de acum simbol pentru învechit, grosolan și prost gust. Publicațiile care se ocupă de antichitățile naționale, mai ales de arhitectura medievală, sînt primite cu rezervă și sînt din această cauză puțin numeroase. Montfaucon însuși nu ajunge să adune fondurile necesare pentru gravarea edificiilor religioase din lucrarea sa *Monuments*³⁵.

Erudii își continuă cu toate acestea cercetările, monografice sau generale. Unele vor rămîne manuscrise: François-Roger de Gaignières³⁶, însoțit de pictorul său, întreprinde, cu începere din 1695, inventarierea, sistematică și unică prin amploarea ei, a bogățiilor monumentale ale Franței. Arhivele sale vor fi exploatate printre alții de Montfaucon care va lua din ele o treime din ilustrațiile pentru *Monuments*. Alte cercetări vor fi în cele din urmă editate, dar cu o întîrziere chiar de două secole în cazul lucrării lui Michel Germain, *Monasticum Gallicanum* (1645-1694).

Printre călugări, benedictinii congregației lui "Saint-Maur"³⁷ se evidențiază prin precizia analizelor lor și feroarea admirației pe care o arată față de edificiile gotice. Astfel, între alții, Dom Michel Félibien, autor al lucrării *Histoire de l'Abbaye royale de Saint-Denis en France* (1706), scrie: "această augustă bazilică își trage principala frumusețe de la structura și zveltețea sa în stare să stîrnească uimirea... Fiind construită în mai multe rînduri [...], nu se poate să nu fie alcătuită pe gusturile diferitelor secole [...]. Toată lucrarea este gotică fără îndoială, dar un gotic din cele frumoase care a fost comparat pe bună dreptate cu acele lucrături delicate numite filigran sau cu frunzele arborilor din pădure. Într-adevăr, toată această construcție magnifică, cît ar fi de solidă, pare să nu fie susținută decît de o nesfîrșire de coloane foarte subțiri și de mici cordoane care, ca tot atîtea ramuri și tulpini de arbori, par să crească din fiecare pilier [...]. Cu toate că biserica e străpunsă din toate părțile cu o îndrăzneală surprinzătoare, pictura și grosimea sticlei temperează lumina zilei în așa fel, încît aici se poate găsi întotdeauna o anumită penumbră ce invită la reculegere [...]. Îndrăzneala

și frumusețea lucrăturii fac din această operă una din cele mai remarcabile de acest gen.¹⁸

Abordarea structurală a goticului este, în epocă, proprie Franței. Ea se înscrie în continuitatea unei practici stereotomice și a unei analize critice a arhitecturii care se sprijină pe matematică și pe măiestria tehnică¹⁹. Înțelegerea îndrăznelilor gotice nu este privilegiul exclusiv al călugărilor și erudiților: o regăsim în aceeași măsură, în secolele XVII și XVIII, la protagoniștii clasicismului, teoreticieni, arhitecți, ingineri precum Cordemoy, Frézier, J.-F. Blondel, Laugier sau Quatremère. Dar în afara câtorva excepții și laolaltă cu majoritatea anticarilor, toți condamna grosolănia și lipsa de măsură a arhitecturii gotice, căreia îi refuză orice valoare artistică. Această dublă judecată contradictorie, care nu încetează să surprindă cititorul de azi, se bazează pe o disociere artificială între sistem constructiv și decorație: admirația pentru performanța tehnică este fără rezerve, iar disprețul²⁰ pentru rezultatul artistic evaluat cu măsura canoanelor grecești, total.

În privința "goticului modern", Quatremère de Quincy recunoaște "zveltețea, îndrăzneala surprinzătoare a bolților sale [...] [care] cere multă precizie și o nesfârșită inteligență pentru execuția pe cât de uimitoare pe atât de ciudată". Dar el ia în discuție numai construcția, făcând abstracție de disponerea în spațiu și de decorație care fac din arhitectură o artă. Or, decorația gotică nu este "decît un produs al coruperii gustului, al ignorării tuturor regulilor, al absenței oricărui sentiment original [...], un soi de monstru zămislit din haosul tuturor ideilor, în noaptea barbariei [...]". Avem deci teme și considerăm arhitectura *gotică* un amestec lipsit de reguli al diferitelor gusturi ale secolelor precedente [...] [și care nu se arată] decît ca un fel de haos unde analiza nu ar avea sorți de izbândă²¹.

Această atitudine nu se regăsește la englezi²². Pentru ei, goticul este un stil național pe care nici evoluția gustului, nici moda nu îl vor pune la îndoială. Doi factori specifici Marii Britanii au contribuit la acordarea statutului privilegiat de antichități naționale construcțiilor gotice ale Evului mediu și, în special, edificiilor religioase: triumful Reformei și pătrunderea tîrzie a "stilului italian" în arhitectură.

Contra lovitură a Reformei: vandalismul care se exercită împotriva vechilor monumente ale catolicismului continuă după victoria reformatilor. Ca reacție, ele atrage după sine măsuri oficiale de pro-

tecție. În 1560, o proclamație a reginei Elisabeta I se opune "distrugerii și mutilării monumentelor"²³. Dar mai ales, *dezafectarea* mănăstirilor și a altor edificii religioase creează față de ele o distanță istorică pe care familiaritatea folosirii de zi cu zi o permite mai greu.

Rezistență la clasicism: antichitățile britanice sînt de două ori naționale: valorii lor istorice, importantă pentru istoria națională, i se adaugă valoarea artistică, importantă pentru arta națională. Spre deosebire de Franța, Anglia păstrează o arhitectură gotică foarte vie pe toată perioada clasică. Marea Britanie a rezistat "gustului italian" pînă la mijlocul secolului XVII, fără ca acesta să se fi impus vreodată²⁴. Cînd, după incendiul Londrei, sir Christopher Wren a reconstruit catedrala Sfîntul Paul în stil clasic, acest fapt nu marca o luare de poziție exclusivă: în același timp, el ridica micile biserici parohiale ale Londrei în stil gotic, cum de altfel și restaura sau termina ansambluri arhitecturale vechi începute în acest stil²⁵.

Aceste condiții explică de ce studiile consacrate antichităților naționale au fost mai timpurii, mai numeroase și mai bine primite de către un public mai larg în Anglia decît în Franța. *Monumenta britannica* de J. Aubrey apare în 1670, iar *Monasticum anglicanum* între 1655 și 1673. Dimensiunea publică a interesului purtat antichităților naționale mai este marcată și de crearea societăților de anticari: prima de acest gen, Society of Antiquarians of London²⁶ este fondată în 1585 pentru "a propăși și înfățișa istoria și antichitățile Engliterei".

Dacă lucrările anticarilor britanici, în majoritatea lor preoți anglicani²⁷, sînt departe de a atinge precizia analitică a descrierilor lui Michel Germain sau Frémin, ele au constituit totuși un corpus de o întindere și coerență incomparabile. Mai mult, ele puneau pentru prima dată cu amplexare și sistem marile întrebări privitoare la originile goticului și la succesiunea diferitelor lui faze, încercînd metodic să elaboreze o terminologie²⁸ a diferitelor stiluri medievale. În sfîrșit, așa cum vom vedea mai tîrziu, ei deschideau cei dinții, în termeni actuali încă, dezbaterile asupra restaurării monumentelor istorice și asupra naturii intervențiilor pe care ea le presupune.

Venirea la putere a imaginii

Importanța acordată de anticari mărturiilor culturii materiale și artelor frumoase nu este decât un caz particular al triumfului deplin al observației concrete asupra tradiției orale și scrise, al mărturiei vizuale asupra autorității textelor. Între secolul XVI și sfârșitul Luminilor, studiul antichităților evoluează conform unui demers comparabil cu acela al științelor naturii: el vizează aceeași descriere, controlabilă deci fiabilă, a obiectelor sale.

De aici și rolul crescând al ilustrației în munca anticarilor. În ciuda dispersiei lor, antichitățile trebuie să devină în permanență observabile și comparabile de comunitatea savanților. Montfaucon (1719): "Prin acest termen de antichitate, înțeleg numai ceea ce poate fi privit și reprezentat în imagini⁴⁹." Caylus (1752): "Trebuie judecat doar ceea ce poate fi văzut și trebuie reflectat asupra felului în care a fost executat. Această cale este cu atât mai sigură cu cât gradul de cunoaștere a Artelor și diferitele practici se *demonstrează* chiar prin monumentele însele⁵⁰." Thomas Warton (1762): "Avem nevoie de o demonstrație vizuală și de probe clar ilustrate⁵¹." Chiar și în lucrările epigrafice⁵², imaginea care reproduce devine indispensabilă. *L'Antiquité expliquée* conține nu mai puțin de o mie o sută douăzeci de planșe și "treizeci pînă la patruzeci de mii de ilustrații" de "frumoasă mărime"⁵³.

Cu adunarea corpusului de antichități, "corp de lumină cu părți care toate se luminează una pe alta⁵⁴", primul obiectiv al anticarilor este așadar acela de a arăta vederii trecutul, mai ales trecutul tăcut sau nerostit. În același timp, ei nu se mărginesc la a însuma antichitățile. Imaginea este pusă în serviciul unei metode comparative care să permită stabilirea unor serii tipologice (cîteodată chiar a unor secvențe cronologice) și realizarea în acest fel a unui soi de istorie naturală a producțiilor omenestii. Demersul, clar enunțat de Montfaucon ("a-și oferi răgazul de a privi cu atenție imaginile, de a le compara între ele⁵⁵"), ajunge la întreaga sa amploare sub pana lui Caylus: "Calea comparației [...] este pentru Antichitate ceea ce sînt observațiile și experimentele pentru Fizician. Cercetarea cu atenție a mai multor monumente alese cu grijă le dezvăluie întrebuintarea, la fel cum examinarea mai multor efecte naturale combinate cu noimă

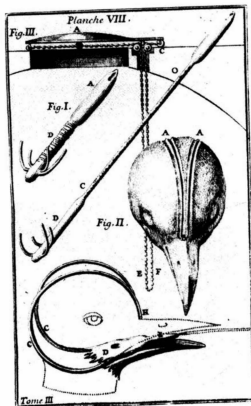
le dezvăluie principiul: și e atât de binecuvîntată această metodă, încît cea mai bună cale de a convinge pe Anticar și pe Fizician de eroarea lor, este de a-i pune dimpotrivă noi monumente primului iar celui de al doilea noi experimente. Dar spre deosebire de Fizician, care are, ca să spunem așa, tot timpul natura la ordin și instrumentele la îndemînă, și care poate în orice moment verifica și multiplica experimentele, Anticarul este adesea obligat să meargă departe pentru a-și căuta elementele de care are nevoie pentru comparație", însă "gravura face [din toate bogățiile] un bun comun al tuturor popoarelor care cultivă literele"⁵⁶. Difuzată de imprimărie, reproducerea iconică reduce bogăția lumii antichităților, ca și pe aceea a lumii vii. Dar, ca și măsura în fizică, ele dau un suport reflectiei și generalizărilor de care depinde statutul științific al anticarului precum și cel al naturalistului.

Toți anticarii sînt de acord în a recunoaște că o copie trebuie executată după natură, *in situ* pentru operele de arhitectură: condiție necesară, la fel ca în cazul științelor naturii, pentru ca imaginea și reproducerea să aibă valoare.

Constituirea acestor muzee de imagini care sînt culegerile de antichități nu se face totuși fără considerabile dificultăți. Mentale dar și, indisolubil, practice și tehnice, aceste dificultăți se răsfrîng asupra fidelității reprezentărilor și nu vor fi depășite decât foarte încet în timpul ultimelor decenii ale secolului XVIII și în prima treime a secolului XIX.

Mental, anticarul trebuie să depășească trei obstacole majore: *povara tradiției* care le mai recunoaște autorilor Antichității și cronicilor medievale o parte a autorității dobîndite de-a lungul timpului, ca și puterea de a oculta realitatea; *lipsa de pregătire în metoda observației științifice*, ținută în șah de concepțiile medievale asupra reprezentării și copiei, care privilegiază unul sau mai multe elemente, uneori imateriale, în detrimentul forme globale⁵⁷; *insuficiența materialului arheologic*, catalogat sau disponibil, singurul care ar fi permis alcătuirea și punerea în mișcare a unui sistem de diferențe, generator de sens și de secvențe istorice.

Aceste slăbiciuni nu puteau fi învinse decât prin impunerea autorității. Peirsec se ferește din principiu de orice mărturie neconfirmată de proprii săi ochi, prin măsurători și, dacă e cazul, prin cîntărire: "Cum nu putea fi prezent peste tot, cerea măsurători și desene ale aceluiași lucru de la diferite persoane pentru a le compara și a hotărî



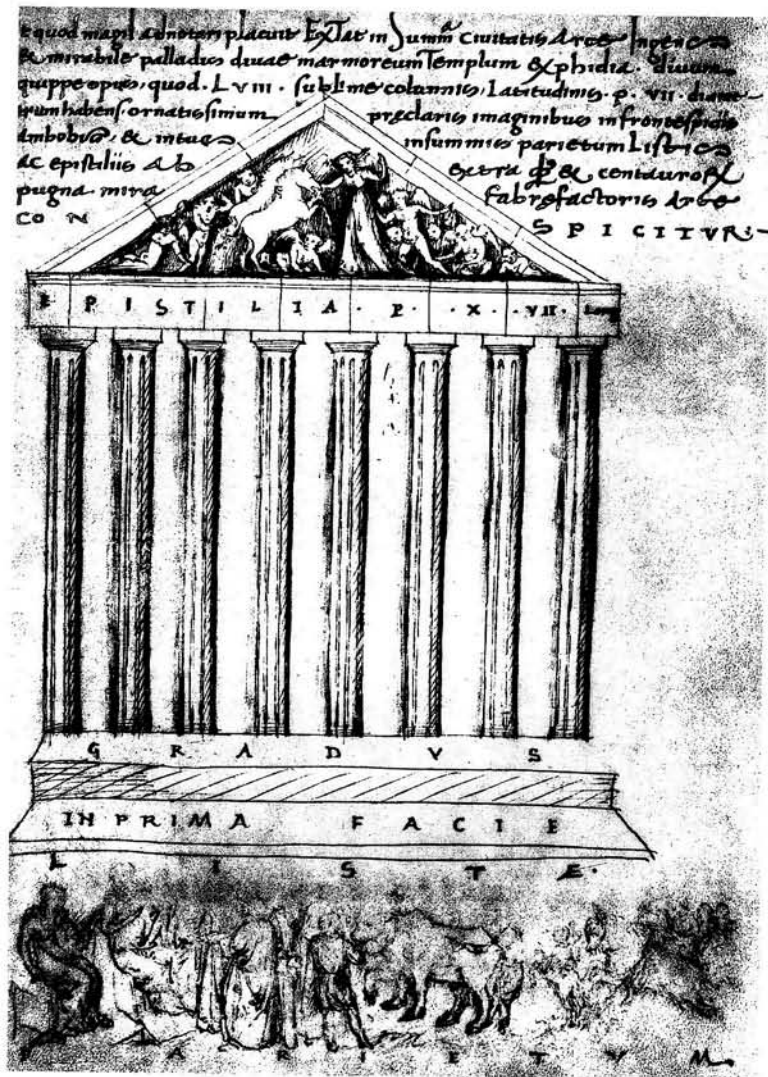
Studiu al limbii de ciocântoare-verde, planșă din lucrarea *Essais de physique ou recueil de plusieurs traités touchant les choses naturelles*, Paris, J. B. Coignard, 1688, de Claude Perrault: studiul morfologic al monumentelor și cel al animalelor au înaintat împreună, adesea conduse de aceiași savanți.

apoi în cunoștință de cauză.⁵⁸ În rest, în corespondența sa, el nu ezită să-l ia în zeflemea pe părintele Kircher pentru credulitate sau să-l mustre, uneori aspru, pe Cassiano dal Pozzo pentru ușurătatea sau imprecizia descrierilor și, credincios învățaturii lui Girolamo Aleandro⁵⁹, el formulează principiile directe ale observației bine conduse⁶⁰.

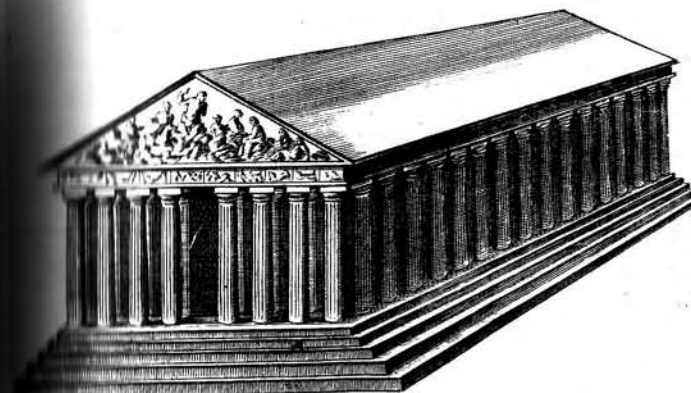
Este evidentă asemănarea cu demersul științelor naturii care, în epocă, suferă de aceleași dificultăți și sînt stînjinite de aceeași pseudo-cunoaștere de proveniență legendară: animalele fantastice și templele fabuloase impun aceeași critică. O rigoare similară este necesară atît în studiul de *naturalia* cît și cel de *artificia*. Cele două discipline se sprijină și se educă reciproc. De altfel, ele sînt adesea practicate de unul și același savant: Peiresc și cavalerul dal Pozzo examinează cu aceeași ochi o camee sau un cameleon⁶¹. Anticarul provensal demistifică reprezentarea fantezistă cu hieroglife acoperind un obelisc roman publicată de Kircher și, în aceeași perioadă, respinge "teoria giganților", demonstrînd că dinții ce li se atribuie sînt în realitate molari de elefant⁶².

Alt punct comun al naturaliștilor și anticarilor este dependența față de ilustratorii culegerilor lor. Ca cercetarea să ia amploare oricît de puțin, devine necesară folosirea documentelor epocilor anterioare a căror fiabilitate nu poate fi verificată. Mai mult, orice publicație necesită medierea interpretativă a gravurului.

Dar cu cîteva excepții și dacă nu sînt ei înșiși anticari, precum Rubens, nu se mai poate avea încredere în obiectivitatea artiștilor contemporani: este doleanța permanentă și unanimă a savanților, de la Gaignières la Caylus, alături de Peiresc și Montfaucon⁶³. Desenatorii și pictorii nu au obiceiul să facă măsători exacte, neglijează detaliile, atribuie neîndemînării anumite părți formale pe care le și ignoră, caută să-și îmbunătățească modelele, le reconstituie adesea din memorie, le pun în scenă, le interpretează în stilul vremii, sau chiar urmînd propria "manieră". În această privință, artiștii pricepuți sînt la fel de periculoși ca și cei mediocri. De unde și valoarea documentară superioară a crochiurilor, oricît de stîngace, executate pe viu, chiar de anticari: cele mai bune documente ilustrate în lucrarea lui Spon, *Voyage*, sînt cele cîteva desene pe care le-a "creionat" el însuși la Constantinopol și Efes⁶⁴. Savanții fac apel și la ingineri pentru relevarea planurilor.



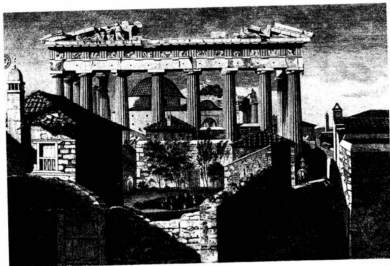
A fost nevoie de mai mult de trei secole pentru a obține de la călători o reprezentare realistă a Parthenonului. Copie anonimă a primei imagini a acestui templu executată de Ciriaco d'Ancona (1444), care se inspiră din autorii antici și nu din propria experiență.



Jean Spon vizitează Parthenonul în 1676. Cu toate acestea el transmite despre el o imagine abstractă și simbolică ce va fi reprodusă de majoritatea călătorilor de Antichități, inclusiv cea a lui Montfaucon.



Oblău cu a doua ediție a cărții sale *Les Plus Beaux Monuments de la Grèce* (1770), Julien David Le Roy integrează imaginea Parthenonului într-o concepție istorică și științifică a arhitecturii.



Releveele lui J. Stuart și N. Revett sînt conduse mai științific, dar într-un spirit mai puțin modern decît cele ale lui Le Roy. Vederile lor ale Acropolei apar în volumul 2 al lucrării *Antiquities of Athens* (1789).



Reconstituirea Parthenonului de Stuart și Revett le trădează obiectivul: o tipologie atemporală a ordinelor grecești ca modele pentru neo-clasicism.

Cît privește desenele arhitecților, ele sînt în general tot atît de inexacte ca și cele ale pictorilor. Dacă, din secolul XV ei efectuează relevee precise ale edificiilor antice la fața locului, pînă la mijlocul secolului XVIII ei ajung să se îngrijească prea puțin de exactitatea reprezentărilor pe care le publică. În majoritatea cazurilor⁶⁵, aceste imagini sînt produse și difuzate cu alte scopuri. Ele oferă vederii un frumos ideal și ilustrează teorii. Fie că sînt prezentate în plan, secțiune, ori elevație, edificiile antice sînt înpuținate, scoase din orice context, ca urmare a unei erori de metodă denunțate de Peiresc⁶⁶ și la fel de frecventă în reproducerea de *naturalia*. Mai mult, oricare le-ar fi epoca și stilul, edificiile antice se constituie într-un ansamblu omogen, iar diferențele sînt șterse grație unei grile figurative abstracte, ceea ce dovedește funcția lor demonstrativă și retorică. În același timp, arhitectul nu se mulțumește să idealizeze sau să reducă la normă monumentele antice pe care le reprezintă, ci el inventează în mod deliberat. Sau reconstituie, fără alt sprijin decît acela al propriei imaginații⁶⁷ (aceasta se chema pe atunci *restaureare*) părțile lipsă ale edificiilor ruinate: astfel procedează Serlio la Roma sau, încă și mai curios, Inigo Jones, atunci cînd “restaurează” faimoșii megaliti de la Stonehenge, care devin coloanele unui vast templu sub cerul liber, aparținînd unui ordin pe jumătate grec, pe jumătate toscan. Sau mai mult, arhitectul imaginează clădiri pe care nu le-a văzut niciodată în persoană: șapte minuni ale lumii, piramide și Sphinx din Egipt, sau chiar templul din Ierusalim care a făcut obiectul a nenumărate “restaurări”, dintre care acelea ale iezuitului spaniol Villalpanda⁶⁸ au rămas cele mai celebre.

Să luăm cazul Parthenonului⁶⁹: între prima imagine fantezistă, executată *in situ* în 1444 și reprezentarea științifică adusă de la Atena și publicată de David Le Roy în a doua ediție a cărții sale *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1770), s-au scurs trei secole și jumătate, jalonate de o succesiune de ilustrații inexacte: un drum lung și dificil ce poate fi luat drept paradigmă a modului de constituire a reprezentării exacte în domeniul antichităților. Fie că se încheie în jurul anilor 1760 sau la începutul secolului XIX, procesul⁷⁰ este mereu același, de la imaginea subiectivă sau fantezistă la ilustrația științifică. Ilustrațiile comparabile cu cele din lucrarea lui Le Roy și cu cele din *Antiquités d'Athènes* de Stuart și Revett sînt numeroase, variate ca gen și importanță. Din ele fac parte planșele desenate și gravate de

Soufflot și Major pentru modesta lor lucrare *Ruins of Paestum*⁷¹ (1768), precum și cele din monumentală *Description d'Égypte* (1809-1824) realizată la comanda lui Bonaparte și pe care le precedaseră imaginile lui Serlio, Fischer von Erlach și Pococke.

Pe măsură ce se generalizează, exactitatea reprezentării edificiilor studiate contribuie la desăvârșirea conceptului de monument istoric care își dobândește denumirea, în mod semnificativ, la sfârșitul secolului XVIII.

Luminile

Această înnoire iconografică și conceptuală a antichităților nu poate fi disociată de mișcările în domeniul cunoașterii din epoca Luminilor. Anticarii stabilesc acum o relație diferită cu durata, relație care nu este indusă doar de pregnanța ideii de progres. O nouă prezență a timpului se datorează în același timp geologiei, mai ales cercetărilor asupra vârstei pământului, paleontologiei aflate la începuturi și mai cu seamă apariției istoriografiei moderne.

Acest fel de "istorie", în sfârșit critic, a fost definit cu perspicacitate de Momigliano drept sinteză⁷² dintre demersul analitic al anticarilor și abordarea interpretativă a filosofilor-istorici ai Epocii Luminilor: fondator i-a fost Gibbon, cu lucrarea sa *Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1788). Istoria artei, la rândul ei, ar fi fost fundamentată pe o altă sinteză critică, în care filosofia artei joacă rolul filosofiei istoriei. Winckelmann, omologul lui Gibbon ar fi instaurat-o cu lucrarea sa *Geschichte der Kunst des Altertums* (1767). Această din urmă judecată trebuie însă primită cu rezerve. Winckelmann a fost într-adevăr cel dintâi care a propus o periodizare generală a artei antice, așezată pe criterii formale care să permită critica ideilor prezentate. Nimeni nu o recunoaște cu mai multă forță decât Quatremère de Quincy⁷³. Însă răsunetul operei lui Winckelmann este limitat de toate acele a priori care îl fac să se sprijine pe tradiția textelor antice, să atribuie valoare canonică secolului V grec și să facă din clasicism pivotul demersului artistic. Apoi, în pofida ambiției proiectului său, autorul cărții

Geschichte der Kunst des Altertums este esențialmente interesat de sculptura greacă, sau de ceea ce crede a cunoaște din ea. Ambițioasă dar nesigură lui sinteză este deja însoțită și curînd urmată de lucrări istoriografice sectoriale ale altor autori. Cea de a doua ediție a cărții lui Le Roy: *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1770) poate fi considerată drept prima istorie succintă, dar demnă de acest nume, a arhitecturii grecești⁷⁴.

Transformarea statutului antichităților pleacă totuși de la importanța și de la noul statut pe care le capătă artele în epocă. Pe de o parte, cercul colecționarilor și al amatorilor se lărgeste și se deschide către noi straturi sociale: se instituționalizează noi practici (expoziții, vânzări publice, editări de cataloage ale marilor vânzări și ale colecțiilor particulare); în gazete apare o literatură care, începînd cu articolul simbolic al lui La Font de Saint Yenne⁷⁵, asociază și o critică, la început timidă, descrierilor tradiționale ale lucrărilor expuse în saloane. Pe de altă parte, reflecția asupra artei se emancipează și depășește teoriile clasice ale *mimesis*-ului. Burke (*A philosophical Inquiry into the Origin of the ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757) care inventează *sublimul* și Baumgarten care dă nume esteticii (*Aesthetica*, 1750-1758) conduc la Kant. *Kritik der Urtheilskraft* (1790) conferă artei o nouă identitate și o nouă demnitate punînd-o pe seama unei facultăți autonome a spiritului.

Deși valorile antichităților pe care umanistii le descoperiseră erau de două feluri, istorică și artistică, majoritatea anticarilor nu a reținut-o decît pe cea dintîi, neglijînd-o pe cea din urmă. Lucrările lor sînt aproape complet lipsite de aprecieri ale sensibilității sau de judecăți de gust. Și cînd, din întîmplare, este exprimată admirația, aceasta se face nediferențiat, convențional, urmînd exemplele și adoptînd terminologia (superb, magnific) tradiției textelor antice. Istoria artei care a adoptat, cum o arată și numele, demersul istoriografic, nu este, ca atare, menită să se adreseze sensibilității artistice. Cecitatea estetică a anticarilor s-a regăsit adesea și la istoricii artei.

Totuși, în atmosfera fertilă întîlnită de dezbaterile despre artă și de dezvoltarea contemporană a arheologiei, un număr restrîns de anticari, dar mai cu seamă Caylus, au pus bazele unei alte istorii a artei, diferită de cea a lui Winckelmann, mai puțin abstractă, mai sensibilă și mai atentă la trăsăturile propriu-zis plastice ale lucrărilor.

Paciaudi îi scrie lui Caylus: "Dumneavoastră reuniți două calități care vă așează deasupra tuturor anticarilor: cunoașterii Antichității îi adăugați pe aceea a artelor. De obicei, cei care scriu despre vechile monumente nu cunosc decât Antichitatea iar munca lor nu poate fi de nici un folos pentru artiști. Ați deschis o cale nouă: puțini savanți vor fi în stare să vă urmeze"⁷⁶.

Formularea lui Paciaudi este mărturie pentru independența celor două feluri de abordare și invită la a considera demersul lui Caylus ca exemplu pentru modalitățile după care putea fi analizată atunci valoarea de artă a antichităților. Este și un fel de a face dreptate unei personalități a cărei *Recueils d'antiquités* au hrănit pe Lessing și Winckelmann, și ale cărei intuiții sînt, în multe privințe, mai apropiate secolului XX decât ale acestora.

Acest mare senior a fost un amator și un artist⁷⁷ înainte de a fi devenit un erudit, membru al Academiei inscripțiilor. Primul său obiectiv ca anticar era acela de a oferi materiale pentru o istorie a formelor și a tratării lor. Pe el îl interesează obiectul însuși, nu destinația lui. De unde nevoia unei ucenicii a ochiului și a minții, care să apere împotriva necităților estetice și care, ea singură, face posibilă perceperea și reproducerea adevrate ale operelor de artă după ce le-au fost înțelese procedeele de execuție⁷⁸. Și tot de aici rolul special, foarte deosebit de acela definit de Peiresc sau Montfaucon, pe care Caylus îl atribuie metodei comparative⁷⁹.

Astfel se explică neîncrederea lui Caylus în privința muncii colegilor săi, circumspecția cu care le accepta ajutorul, limitarea severă a obiectelor pe care le publică⁸⁰ și între care se găseau foarte puține edificii. În schimbul acestei rezerve, el percepe imediat diferențele de stil, în legătura lor cu timpul⁸¹. Ochiul său nu riscă să confunde ceea ce e grec, etrusc, roman sau să atribuie cine-știe-ce romanitate megalitilor bretoni. Fără să fi mers în Egipt, simpla familiaritate cu obiectele din cabinetul său îl fac să rectifice spontan erorile lui Pococke și Sicard⁸². Această receptivitate foarte cultivată, deschisă diversității de forme și stiluri, îi permite să constate, minunându-se, anticipind descoperirile istoriografiei artei de limbă germană, că arta contribuie prin mijloacele sale proprii la transmiterea spiritului popoarelor și civilizațiilor⁸³.

După cum notează Paciaudi, Caylus lucrează pentru artiști. El se află în slujba unei cunoașteri a artei pe care cea mai mare parte a

celorlalți anticari o neglijează și pe care noi o numim istoria artei. Dar el merge mult mai departe. Aceasta se poate observa în jubilația cu care descrie monumentele publice în *Recueil*. Căutînd să arate vederii dimensiunea artistică a antichităților, el inițiază în plăcerea unică, încă puțin recunoscută, pe care acestea o poartă. El așează delectarea la locul ei între valorile inerente monumentului istoric. De acum, se conturează o nouă filosofie cu consecințe multiple în privința modalităților de conservare a antichităților: bucuria artei nu este mediatizabilă, ea reclamă prezența reală a obiectului.

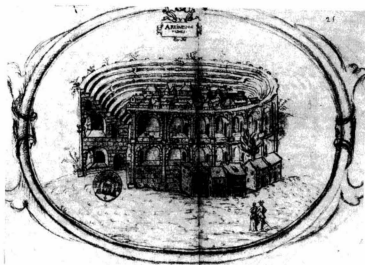
Caylus a fost printre primii care să se întrebe asupra valorii pentru artă a imaginilor care reproduc monumentele istorice și care să le sublinieze ambiguitatea. El le recunoaște o destinație ademenitoare și didactică pentru novici. Indispensabile pentru amatorul erudit, imaginile nu sînt pentru el decât un instrument de lucru, în măsura în care ele sînt "lipsite de însăși viața pe care o admirăm la originale"⁸⁴. Această constatare este încărcată de sensuri pentru cititorul de azi. Metafora vieții marchează, încă o dată, paralelismul dintre truda naturalistilor și cea a anticarilor, confrunți, în același timp, cu două concepte omoloage și aparent de nepătruns: acela al vieții pentru unii și acela al artei pentru ceilalți. Iar în ceea ce privește notiunea de original, ea este instalată în reflecția asupra monumentelor istorice, în locul pe care îl mai ocupă și astăzi în pofida progresului tehnicilor de reproducere.

Această dragoste pentru artă care, de la Renaștere încoaace, reclamă, pentru a-și găsi împlinirea, prezența reală a obiectului, va mobiliza ea oare în sfîrșit forțe sociale îndeajuns de puternice pentru a instituționaliza o conservare materială sistematică a antichităților? Timpul părea să fi venit. O piață de artă în expansiune constantă, asociată cu aprofundarea reflecției asupra artei și cu descoperirile arheologice, crea o mentalitate nouă la un public de amatori recrutați din straturi sociale mai extinse, și care dispunea de o autoritate intelectuală și de o putere economică fără precedent. În timp ce se înmulțeau colecțiile particulare a căror naștere în Quattrocento fusese contemporană cu aceea a "antichităților" și care aparțineau aceleiași constelații de cunoștințe și practici, erau create primele muzee de artă: conservatoriile oficiale de pictură, sculptură, desen, gravură, destinate folosinței publice⁸⁵. Dezvoltarea acestor instituții, inspirate de cele două modele, cel al muzeului de imagini

și cel al colecțiilor de artă, era rezultat al marelui proiect filosofic și politic al Luminilor: voința dominantă de a "democratiza" cunoașterea, de a o face accesibilă tuturor prin înlocuirea descrierilor și imaginilor din culegerile de antichități cu obiecte reale, precum și voința, mai puțin generală și mai puțin afirmată, de a democratiza experiența estetică.

Nimic asemănător, în schimb, în ceea ce privește antichitățile arhitecturale. Literatura de artă și modelul muzeal au exercitat chiar un efect mai curînd pervers prin favorizarea unei fragmentări prădătoare a marilor monumente ale căror părți smulse vin să îmbogățească colecțiile publice și particulare. Afacerea marmurelor lui Elgin, care fuseseră de altfel jinduite și de Choiseul-Gouffier pentru Franța, nu este decît paradigma operațiilor care, în scopuri științifice și pedagogice, au constituit fondul arheologic al marilor muzee europene într-o vreme în care, în ciuda protestelor lui Quatremère de Quincy, demersul părea legitim.

Dezvoltarea unei forme de agrement, veche deja, care nu primește încă numele de turism, nu va avea efect asupra conservării decît pe termen lung. Spre deosebire de culegerile de antichități, ghidurile turistice au totuși o valoare operațională legată de prezența materială a edificiilor. Ele instituționalizează topografia conduitelor turistice. La fel ca *vedute*-le, care proliferază la cererea călătorilor. Picturile executate pentru privilegiu de către unii ca Panini sau Hubert Robert și gravurile produse pentru o clientelă mai modestă în atelierile unora ca Piranesi⁹⁶, trimit sau retrimite la o experiență trăită în chiar locurile reprezentate. Ele contribuie la integrarea monumentelor istorice în peisajul viu și mișcător al vieții de zi cu zi, dar nu invită la conservarea sau protejarea lor. Dimpotrivă. Fie că este vorba de edificii antice sau chiar medievale, aceste imagini pătrunse pe de-a-ntregul de gustul pentru ruine și de ideologia ruinei, nu propun vreun intermediar între această ruină, valoare tranzitorie în sine, și monumentele ocrotite prin folosința socială (Pantheonul, marile bazine și catedralele).



"Oamenii din Evul mediu nu consideră niciodată trecutul ca mort, iată de ce ajung atât de greu să-l conceapă ca obiect al cunoașterii" (Ph. Ariès). Ei împresoară fără scrupule marile monumente antice precum arenele din Nîmes, degajate numai la mijlocul secolului XIX.

În schimb, J. Pineton scrie lui P. d'Albenas în oda sa din 1560:

"Adesea mă plimb
Pentru a-mi alina gîndul
La grandiosul amfiteatru
[...]
Orașul frumos, o spun
Nu e cel care se vede

Ci cel care a fost cîndva,
Ale cărui relicve
De turnuri și vechi fragmente
De mărețe ziduri
Despre mărirea celor vechi
Mai dau oarecari dovezi."

Conservare reală și conservare iconografică

După aproape trei secole de studii consacrate antichităților, forma dominantă a conservării lor rămâne așadar cartea cu iconografia ei gravată. În toată această perioadă, exceptând parțial Anglia, arhitectura istorică nu a fost protejată sau restaurată decât grație unor împrejurări excepționale și la inițiativa unor personalități ieșite din comun. Roma însăși nu a reușit să continue acțiunea de pionierat pe care o inaugurase în acest domeniu⁶⁷.

Cazul Franței este tipic. Începând cu secolul XVI, anticarii și arhitecții au studiat cu pasiune vestigiile greco-romane, mai cu seamă pe cele din Provence. Totuși, dacă ei deplîng din cînd în cînd degradarea, starea de părăsire sau demolarea lor, doar o infimă minoritate se preocupă de protecția lor *in situ*. Se pot număra pe degete rarele proiecte de conservare și de degajare a ruinelor antice, punctuale și niciodată actualizate⁶⁸, dar distrugerile ordonate de administrație în cadrul amenajării teritoriale a regatului sînt nenumărate. Și dacă din întîmplare puterea regală însăși se pune în mișcare, intervenția sa rămîne fără finalitate. Legenda spune că Francisc I, în trecere prin Nîmes în 1538, ar fi îngenuchiat în fața amfiteatrului și ar fi decis demolarea caselor care îi ocupau centrul. Nimic nu a fost făcut. În secolul următor, în 1668, doar cu scopul informării și fără nici un proiect de conservare, Colbert îl trimite în grabă pe Girardon la Nîmes, „unde va cerceta amfiteatrul și „Maison carrée”, unde va examina mai cu seamă construcția arhitecturilor pentru a ști dacă ele formează o singură bucată de la o coloană la alta și de la coloană la peretele din spate, iar în ceea ce privește secțiunea [...], dacă coloanele sînt umflate sau nu”⁶⁹. Este vorba despre aceeași intenție pur documentară, cînd îl însărcinează pe Pierre Mignard⁷⁰ să deseneze și să măsoare marile monumente antice din provinciile meridionale ale Franței după „metoda folosită de Desgodets în lucrarea sa *Les Édifices anciens de Rome* (1682)”⁷¹. În 1747, J.-J. Rousseau deplînge degradarea amfiteatrului și stigmatizează neglijența francezilor⁷². La cererea orașului, Ludovic al XVI-lea ordonă punerea în valoare a monumentelor romane și restaurarea amfiteatrului: întrerupt de Revoluție, șantierul este redeschis de Napoleon în 1805, iar dega-

jarea amfiteatrului, începută în 1811, nu este terminată decât cincizeci de ani mai tîrziu.

Antichitățile naționale nu beneficiază de o soartă mai bună. După turul său de reperaj în provincii, Gaignières încearcă în 1703 să-l convingă pe secretarul de stat Pontchartrain ca salvagardarea vechilor monumente franceze să intre în atribuțiile statului. Se lovește de lipsă de receptivitate.

Totul se întîmplă ca și cum ar fi necesare mize afective puternice, dar într-un alt fel decât dragostea de știință și dragostea de artă, pentru a fi instaurată o conservare materială și sistematică a monumentelor istorice, cu strategiile coerente de apărare și restaurare care îi sînt corolarul.

Reacția engleză, deja semnalată, arată foarte bine acest lucru. Anticarii englezi nu s-au mărginit la cercetarea și descrierea monumentelor gotice, cum au făcut francezii. Vandalismul religios al Reformei trezește în ei indignare, contrariindu-le în același timp simțul practic: este „o risipă smintită”⁷³, și mai ales naționalismul. Daunele pricinuite monumentelor religioase, lăsate moștenire de Evul mediu, sînt resimțite ca un atentat la operele vii ale națiunii. Societățile de anticari se erijează în apărătoare ale acestei moșteniri. Ele pun la punct o structură de protecție, privată și civică, care îi va fi proprie Marii Britanii pînă la începutul secolului XX. Cu ajutorul jurnalelor și al presei nespecializate, pe care îl obținuseră de la bun început, ele au jucat pentru protecția patrimoniului istoric un rol care, în Franța, a fost asumat mai tîrziu de către stat.

În paralel, pentru prima dată, cu mai bine de jumătate de secol mai devreme decât francezii, anticarii englezi puneau în termeni clari, doctrinari și polemici, problema restaurării monumentelor naționale. Restaurare de conservare sau restaurare intervenționistă? Această dezbateră asupra naturii și legitimității intervenției⁷⁴, încă fierbinte și azi, a fost deschisă de societatea anticarilor din Londra, urmată curînd de alte societăți, cu ocazia campaniilor de restaurare conduse de arhitectul J. Wyatt pe o serie de catedrale engleze între 1788 și 1791⁷⁵.

În numele transparenței, al simetriei și al unității de stil, Wyatt, în restaurările sale, suprimă amvoanele și alte obstacole în calea privirii dinspre vest către est, deplasează monumentele funerare, demolează portalele „prea vechi”, înlocuiește, în sens invers, elemente tîrzii cu

elemente vechi reinventate, ca în cazul unei rozase la catedrala din Durham. Pericolul este cu atât mai mare, cu cât se ascunde sub aparențele expertizei⁹⁶.

Reverendul Milner, autor de opere erudite și desenatorul Carter, mai cu seamă, înmulțesc apelurile și articolele în care denunță "devastarea comisă încontinuu în catedralele noastre" și propovăduiesc o cruciadă împotriva "persoanelor care se îndeletnicesc cu ștergerea trăsăturilor vechii noastre măreții care, încă intacte, nu pot fi decât imitate derizoriu dar, fără îndoială, nu vor fi egalate niciodată"⁹⁷.

Argumentația lor⁹⁸, întemeiată în întregime pe noțiunile de calitate și autenticitate, respinge punct cu punct tezele lui Wyatt. Ea invocă valoarea națională a edificiilor gotice, denunță rătăcirile gustului și caracterul iremediabil al consecințelor ("capriciul și prostul gust ale secolului XVIII au fost mai distrugătoare decât zelul orb al secolelor XVI și XVII"); evaluează pagubele care ar fi aduse "științei Antichității" dacă Wyatt și cei de teapa lui ar fi lăsați în voia lor⁹⁹.

Aceste bătălii se dau cu mai mult de o jumătate de secol înaintea celor lui Ruskin și Morris împotriva unui alt Wyatt, Gilbert Scott. Ei arată cum conservarea și restaurarea concrete, efective, impun conjugarea unei puternice motivații de ordin afectiv și a unei cunoașteri ce se va îmbogăți odată cu progresul istoriei artei. Totuși, această epopee engleză rămîne unică în epocă. Cu această importantă excepție, imensa muncă de erudiție și de inventariere efectuată de anticari rămîne practic fără efect asupra conservării reale a monumentelor istorice.

CAPITOLUL III

Revoluția franceză

Biserici incendiate, statui răsturnate sau decapitate, castele devastate: de când cuvîntul vandalism a fost lansat de abatele Grégoire, greul bilanț al distrugerilor revoluționare¹ a fost făcut, iar istoriografia abordării sale istoriografice a fost stabilită în detaliu².

În schimb, opera de salvagardare a patrimoniului francez împlinită de Revoluție rămîne în general necunoscută. Ea a fost totuși analizată minuțios, pe baza arhivelor și documentelor oficiale, de F. Rücker³ care vede aici "originile conservării monumentelor istorice în Franța". Într-adevăr, inventarea conservării monumentelor istorice împreună cu aparatul său juridic și tehnic, în general pusă pe seama Monarhiei din Iulie, a fost anticipată de instanțele revoluționare: decretul și "instrucțiunile" lor prefigurează, în formă și fond, demersul și procedurile puse la punct în timpul anilor 1830 de Vitet, Mérimée și prima Comisie a monumentelor istorice.

Rücker a verificat totalitatea documentelor publicate între 1790 și 1795 în scopul conservării și protecției monumentelor istorice. El plasează pe bună dreptate discursurile de circumstanță sau textele oficiale, împreună cu autorii lor, în tradiția pre-revoluționară a filosofiei luminate. Însă acest punct de vedere centrat pe continuitate îl împiedică să sublinieze îndeajuns discontinuitatea esențială, introdusă în materie de conservare a monumentelor istorice de către instanțele revoluționare: trecerea la fapte. De la o zi la alta, conservarea iconografică abstractă a anticarilor ceda locul unei conservări

reale. Descrierea literară și planșa gravată păleau în fața materialității proprii obiectelor sau clădirilor de conservat.

Un contra-exemplu contemporan dă măsura inovației. La 11 decembrie 1790, anticarul-naturalist Aubin Louis Millin, care se pare că este inventatorul cuvîntului "monument istoric"⁴, prezintă Adunării naționale constituante primul volum al lucrării sale *Antiquités nationales ou Recueil de monuments*. "Aducerea bunurilor ecleeziastice în domeniile naționale, vînzarea promptă și lesnicioasă a acestor domenii vor procura națiunii resurse care, sub influența libertății, o vor face cea mai fericită și mai înfloritoare din univers; dar nu se poate nega că această vînzare precipitată va fi în acest moment foarte funestă pentru arte și științe, distrugînd produse ale genului și *monumente istorice* a căror conservare ar prezenta interes [...]. Există o mulțime de obiecte interesante pentru arte și pentru istorie care nu pot fi transportate [în depozite], și care vor fi inevitabil și curînd distruse sau denaturate." Și continuă: "Acestea sînt monumentele prețioase pe care le-am desemnat* a fi luate din calea coasei distrugătoare a timpului [...]. Vom da reprezentarea diverselor monumente naționale, precum vechi castele, abatii, mănăstiri, în fine, toate cele care pot evoca marile evenimente ale istoriei noastre".

Proiectul lui Millin rămîne acela al unui anticar. Scopul său este de a salva prin imagine și de a descrie obiectele hărăzite distrugerii⁵. Reprezentarea lor e necesară, dar și suficientă, pentru a le prelua funcția istoriografică, de vreme ce, din domeniu pînă atunci rezervat literaților, "istoria a devenit unul din principalele obiecte de studiu ale adevăraților cetățeni". Și la măsura acestei dimensiuni figurate evaluează și reduce Millin contribuția precoce a englezilor care, "începînd cu distrugerea clerului și monahismului în insula lor, [...] au publicat despre același subiect opere importante și au descris cu grijă toate antichitățile lor civile, militare și ecleeziastice".

Millin rămîne prizonierul unei mentalități care, de altfel, va supraviețui Revoluției. În schimb, aleșii însărcinați cu problemele monumentelor istorice de către Adunările care s-au succedat și

* "nous avons formé le dessin [sic]" în orig., n. tr.

Comitetele lor, se vor vedea angajați într-o luptă corp la corp cu realitatea aspră și vor trebui să ducă, fără pregătire, un război inedit și multiform.

Opera de conservare a Comitetelor revoluționare este rezultatul a două procese distincte. Primul în timp este transferul către națiune al bunurilor clerului, ale coroanei și ale emigranților. Al doilea este distrugerea ideologică căreia o parte a acestor bunuri i-au căzut pradă, începând cu 1792, mai ales sub Teroare și sub guvernul Salvării publice. Acest proces distructiv suscită o reacție imediată de apărare, comparabilă cu aceea pe care a provocat-o vandalismul reformatilor în Anglia. Însă în Franța din timpul Revoluției, demersul reacțional capătă o altă amploare și o altă semnificație, politică. El nu mai vizează doar conservarea bisericilor medievale ci, în bogăția și diversitatea sa, totalitatea patrimoniului național.

Clasarea patrimoniului

Unul din primele acte juridice ale Constituantei, din 2 octombrie 1789, a fost acela de a pune bunurile clerului "la dispoziția națiunii". Au urmat acelea ale emigranților⁸, apoi acelea ale Coroanei. Acest fabulos transfer de proprietate și această brutală pierdere a destinației erau fără precedent. Problemele pe care le vor pune vor fi și ele fără precedent.

Valoarea primară a tezaurului dat astfel întregului popor este economică. Responsabilii adoptă de îndată metafora succesorală pentru desemnarea și girarea acestui tezaur. Cuvintele cheie sînt moștenire, succesiune, patrimoniul și conservarea⁹. Ele au transformat statutul antichităților naționale. Integrate bunurilor patrimoniale aflate sub efectul naționalizării, acestea sînt metamorfozate în bunuri de schimb, în posesiuni materiale care, sub amenințarea cu daune financiare, vor trebui păstrate și întreținute. Ele nu mai țin de conservarea iconografică.

Puterea magică a noțiunii de patrimoniu. Ea transcende barierele timpului și ale gustului. În categoria bunurilor imobile, noțiunea de patrimoniu adună laolaltă cu antichitățile naționale pe cele greco-romane și mai ales moștenirea arhitecturală modernă, cîteodată chiar pe cea contemporană. Kersaint "reduce aminte Franței întregi [...] Biblioteca Națională, Grădina Botanică, les Invalides, Observatorul, Monetăria, superbul palat unde națiunea își găzduiește regii, academiile și universitatea"¹⁰. Mai târziu, biserica Sainte-Geneviève sau Madeleine, încă neterminată, stîrnesc aceeași solicitare. Dacă antichitățile au devenit bogăție, operele arhitecturale recente capătă la rîndul lor semnificația istorică și afectivă a antichităților naționale. Conceptul de patrimoniu induce astfel o omogenizare a sensului de valori care se va repeta, în cadrul unui altfel de proces cînd, după cel de al doilea război mondial, arhitecturile secolelor XIX și XX sînt în mod progresiv integrate în categoria monumentelor istorice.

Anumite elemente ale moștenirii au trebuit, se va vedea, contestate în sînul comitetelor revoluționare. Totuși, în primul moment, un ansamblu de măsuri, care confirmă metafora succesorală, au fost luate atît în plan juridic cît și în plan practic, aplicînd "principii de ordine pe care moștenitorii înțelepți le-ar urma pentru recuperarea unei succesiuni care le-ar aduce o cantitate de mobilier imensă, dar risipită într-un mare număr de castele"¹¹.

Trebuia elaborată o metodă pentru a întocmi inventarul moștenirii și pentru a defini regulile de gestiune. La propunerea lui Mirabeau și Talleyrand a fost creată în acest scop o comisie zisă "a Monumentelor". Acesteia i se cere mai întîi să *claseze* diferitele categorii de bunuri recuperate de Națiune¹². Apoi, fiecare categorie este și ea *inventariată*, fiind înregistrată și *starea* bunurilor care o compun (decretul din 13 octombrie 1790)¹³. Și mai ales, înaintea oricărei hotărîri asupra destinației lor viitoare, acestea sînt protejate și scoase provizoriu din circuit fie prin reggruparea lor în "depozite" pázite, fie prin aplicarea de sigilii, îndeosebi în cazul construcțiilor.

Ocrotirea și controlul presupun dificultăți practice. Dar problema de fond este ridicată de nevoia de a hotărî, urgent și întru cea mai bună slujire a interesului colectiv, asupra destinației obiectelor hete-

roge devenite patrimoniu al națiunii. Soluția cea mai ușoară: vânzarea către particulari care permite recuperarea fondurilor de care Statul revoluționar are nevoie endemică. Celelalte soluții reclamă hotărâre, ingeniozitate și imaginație. Trebuia, cu cheltuieli minime, ca bunurile naționalizate să fie adaptate noilor beneficiari sau să le fie găsite noi funcțiuni. Conform unei disocieri care se află și astăzi la baza legislației franceze privitoare la monumentele istorice, acest patrimoniu este împărțit în două categorii, mobile și imobile, necesitând două tipuri diferite de tratament.

Cele dintii¹⁴, într-adevăr, vor fi transferate din depozitul lor provizoriu în depozitul definitiv deschis pentru public, care consacră astfel recent inventatul nume de muzeu (*muséum* sau *musée*)¹⁵. Acestea are funcția de a servi la instruirea națiunii. Reunind opere de artă, dar și, conform spiritului enciclopedist, obiecte de artă aplicată și mașini, muzeele vor răspîndi civismul, istoria, precum și priceperea artistică și tehnică. Această pedagogie este dintr-o dată concepută la scară națională. Începând cu 1790, Bréquigny, președinte al Comisiei pentru crearea depozitelor, prevede o repartitie omogenă a muzeelor pe ansamblul teritoriului francez¹⁶, anticipând marele proiect european al lui Napoleon.

Evenimentele politice, penuria financiară, lipsa de experiență și imaturitatea în materie de muzeologie au împiedicat realizarea acestor mari ambiții. La fel a eșuat și hotărârea, cu toate că fusese aprobată pe 6 aprilie 1791, de a crea la Saint-Denis un lapidariu unde să fie adunate "toate monumentele sculptate și pictate în legătură cu regii și familiile lor". Numai Parisul face excepție. Palatul Louvre este locul simbolic unde sînt dirijate și adunate laolaltă sub Revoluție cea mai mare parte a bogățiilor artistice. Istoria deschiderii sale, sau mai curînd a deschiderilor succesive, ilustrează mulțimea conflictelor doctrinare și ideologice, precum și dificultățile tehnice și financiare de care se lovea pe atunci proiectul muzeal¹⁷.

În ceea ce privește Muzeul monumentelor franceze al lui Alexandre Lenoir, este bine ca legenda care îi conferă o valoare de anticipare, vie și astăzi, să fie redusă la justecele ei proporții¹⁸. La

originea acestui muzeu stă depozitul creat la "fosta" * mănăstire Petits Augustins de pictorul Doyen în 1790, la propunerea Comitetului afacerilor eclesiastice, pentru a primi operele de artă ale "caselor religioase". Elevul său, Lenoir a devenit "gardian general" la 3 iunie 1791¹⁹. La 8 aprilie 1796, Lenoir deschidea publicului colecția adunată și organizată prin grija sa și devenea conservatorul oficial al depozitului, numit de acum "Muzeul monumentelor franceze"²⁰. Acesta consta dintr-o formidabilă acumulare de fragmente de arhitectură și sculptură "smulse din ghearele distrugerii". O parte a acestor fragmente fusese transportată la Petits Augustins din inițiativa lui Lenoir: ele proveneau fie de la edificiile deteriorate de revoluționari, fie fuseseră prelevate și demontate preventiv de la monumente rămase intacte, cum ar fi castelele Écouen și Anet. Sub Teroare, alte fragmente erau trimise direct la depozitul lui Lenoir de către comitetele revoluționare care adesea le luau înapoi pentru a le da alte destinații.

Două documente ne clarifică conținutul și prezentarea săliilor muzeului. În *Journal*-ul său, Lenoir face un inventar al "rămășițelor" expuse a căror origine o precizează în termeni generali, dar niciodată epoca, nici forma sau funcția. În ceea ce privește catalogul, sau "Notice historique des monuments des arts réunis au dépôt national des monuments", el indică "ordinea" după care această pradă heteroclită a fost amenajată. Devotat cu totul valorilor clasice, Lenoir ignoră în bloc restul artei franceze. Dar preocupat înainte de toate de pedagogia civică și de instruirea istorică a cetățenilor, el a dispus fragmentele după o cronologie care i se părea verosimilă. Pe lângă aceasta, el a "avut grijă, de cîte ori s-a putut, să reunească [...] orice poate da o idee despre costumele vechi, fie civile, de bărbați și de femei, fie militare, după grade. Monumentele astfel reunite nu trebuie privite decît ca o colecție de forme, înveșmîntate în funcție de epocile în care au trăit și de pozițiile pe care le ocupau cei pe care îi reprezintă"²¹. Nu i-a trebuit mai mult lui L. Courajod pentru a afirma, aproape un secol mai tîrziu, în biografia sa dedicată lui Lenoir,

* "ci devant" în orig. "se spunea în timpul primei Revoluții despre cineva legat de vechiul regim prin titlul, poziția sa", *Petit Larousse illustré*, Paris, 1927, p.195, (n. tr.)

că acesta, "în ciuda profunde sale ignoranțe, era dotat cu spirit științific într-un grad suprem"²³.

Animat, în fond, de o dorință de păstrare a patrimoniului național nesuștinută de vreo cunoaștere istorică sau de vreun principiu selectiv, Lenoir opunea "orgiei distrugerii" revoluționare o veritabilă orgie conservatoare pe care o alimenta grație mijloacelor stupefiant ce i-au fost puse la dispoziție de către armată. Este deci pe nedrept considerată o calomnie de ideologie reacționară judecata lui Quatremère de Quincy și a lui Deseine despre "acest pretins conservatoriu unde se îngrămădesc zilnic orice rămășițe de temple, [...] adevărat cimitir al artelor unde o mulțime de obiecte fără valoare pentru studiu, de acum fără legătură cu ideile care le-au dat viață, ar constitui cea mai burlescă, dacă nu ar fi cea mai insolentă dintre colecții"²⁴.

Chiar dacă nu are valoarea novatoare pe care i-o atribuie legenda, ceea ce a întreprins Lenoir prezintă totuși interes prin aceea că dezvăluie, într-un mod aproape caricatural, dificultățile mentalității muzeale pe cale de a se naște. Nu oricine poate face pe conservatorul colecțiilor publice, mai ales în materie de sculptură și fragmente de arhitectură. Cunoașterea și ochiul de anticar rămân privilegiul unei minorități, istoria artei naționale, în special a celei medievale, rămâne încă a fi elaborată, criteriile de alegere a operelor urmează a fi stabilite, tehnica lor de prezentare rămâne încă de inventat.

Bunurile imobile, mănăstirile, bisericile, castelele, reședințele nobiliare puneau alte probleme, la o altă scară, iar comisiile revoluționare alcătuite pentru conservarea lor erau încă și mai puțin înarmate pentru a le face față, decât în cazul depozitelor. Din punctul strict de vedere al întreținerii, ele nu dispuneau de infrastructurile tehnice și financiare care să le permită să se substituie vechilor proprietari ecleziastici, regali sau feudali. Dar ei trebuiau, mai ales, să inventeze noi întrebuintări pentru edificii care își pierduseră destinația originală: problemele pe care le ridica atunci această refolosire se pot măsura prin comparație cu cele pe care ni le mai ridică și azi, în ciuda unei îndelungate experiențe.

Exemplu: ce se putea face cu o biserică? Să fie anexată cultului Ființei supreme? Această soluție n-a avut cu nimic mai mult succes decât avusese în Antichitatea târzie convertirea templelor păgine în biserici creștine. Stilul ei neo-clasic, în acord cu idealurile Revoluției, a făcut ca biserica Sainte Geneviève să devină, la propunerea lui Quatremère de Quincy, "Panteonul francez". Kersaint a trebuit să propună, fără succes, planuri detaliate pentru transformarea bisericii Madeleine în sediu al Adunării naționale. Bréquigny, în schimb, sugera utilizarea sistematică a bisericilor dezafectate ca muzee²⁵. Dar catedralele și bisericile care, în multe din cazuri își pierduseră acoperișurile, au fost mai curînd convertite în depozite de muniții, de salpetru sau de sare, după caz în hale, în timp ce mănăstirile și abațiile erau transformate în închisori ca Fontevrault, sau în cazărmi.

Vandalism și conservare: interpretări și efecte secundare

Măsurile imediate, luate încă de la începutul revoluției, pentru salvagardarea patrimoniului naționalizat, țin de o conservare pe care eu o numesc primară sau preventivă. Prin contrast, numesc secundară sau reacțională o conservare ale cărei procedee mai metodice, mai subtile, mai performante și mai bine argumentate, au fost elaborate în mod explicit pentru a lupta împotriva vandalismului ideologic care a făcut ravagii începînd cu 1792.

Înțelegerea acestui demers reacțional presupune distingerea vandalismului ideologic de alte forme de distrugere a patrimoniului istoric, apărute odată cu Revoluția, în paralel cu conservarea primară. Într-adevăr, vandalismul ideologic nu trebuie confundat nici cu distrugerile rezultate din acte individuale, nici cu distrugerile ordonate de Statul revoluționar, în scopuri pur economice și nu ideologice. Actele individuale de vandalism țin, cel mai adesea, de

cortejiul tradițional de devieri care însoțesc perioadele de război și de tulburări sociale: furturi, degradări dictate de violență, de concupiscentă, permise de vidul juridic. Există în același timp și o altă formă de degradare privată a patrimoniului, cu atât mai perversă cu cât e săvârșită în deplină legalitate. Astfel, de-a lungul și de-a latul Franței, în orașe și sate, achizitorii de bunuri naționale au putut rade de pe fața pământului, nepedepsiți, câteva din cele mai prestigioase monumente pentru a le lăsa terenurile sau pentru a le converti în cariere de materiale de construcție: soarta îndurată de abația din Cluny²⁵ stă mărturie longevității acestui comportament.

Mai mult, statul revoluționar a ordonat el însuși, prin decrete, distrugerii destinate a subvenționa cheltuielile și echipamentele militare și care, la altă scară, se înscriau în tradiția familiară Vechiului Regim. Câte războaie nu au silit regii Franței să-și dea la topit vesela de argint și aur sau obiectele de aurărie? Adunarea legislativă la ananghie nu a decretat numai topirea argintăriilor și relicvarelor, dar a pus să fie transformate în "guri de foc" acoperișurile din plumb sau bronz ale catedralelor (Amiens, Beauvais, Chartres, Strasbourg), bazilicilor (Saint-Denis) și bisericilor (Saint-Gervais, Saint-Sulpice, Saint-Louis-des-Invalides din Paris).

Cu toate acestea, decretul asupra topirii este urmat, o lună mai târziu, (3 martie 1791) de o *Suite d'instructions* care îl temperează prin excepții. Între cele nouă condiții²⁶ sau criterii ce fiecare motivează conservarea unor bunuri condamnate, interesul pentru istorie, frumusețea lucrăturii, valoarea pedagogică pentru artă și tehnicile de execuție sînt pentru prima dată enumerate laolaltă și constituie o definiție implicită a monumentelor și a patrimoniului istoric. Se poate vedea în ele începutul conservării reacționale.

Aceasta din urmă răspunde, de fapt, valului de vandalism provocat de fuga regelui, arestat la Varennes pe 20 iunie 1792. Este singura dată cînd puterea revoluționară a caționat și încurajat distrugerea sau degradarea patrimoniului național istoric din motive ideologice. Pe 4 august 1792, Legislativa promulgă un decret pentru "suprimarea monumentelor, resturilor feudalității și în special a monumentelor de bronz ce există în Paris". O lună mai târziu, pe

18 vendémiaire anul II, Convenția decretează ca "toate însemnele regalității și feudalității" să fie distruse "în grădini, parcuri, curți și clădiri". Decretul cel mai radical ordonă pe 1 noiembrie 1792 ca toate monumentele feudalității să fie "convertite în guri de foc sau distruse".

În legătură cu aceste măsuri s-ar putea parafraza faimoasa constatare a lui Vasari despre distrugerile medievale de monumente antice: "Acestea nu s-au făcut din ură pentru arte, ci pentru a insulta și doborî zei păgîni." Un istoric de azi a spus-o altfel: "Mai mult decît vandalism, distrugerile [Revoluției] sînt civice și patriotice"²⁷. Monumentele sînt demolate, sparte sau desfigurate la ordinul sau cu consimțămîntul comitetelor revoluționare, ca expresie a unor puteri și valori batjocorite întruchipate de cler, monarhie și feudalitate: manifestare a respingerii unui ansamblu de bunuri a căror includere ar pîngări patrimoniul național prin impunerea emblemelor unei ordini revoluate.

Fie că adoptă o formă juridică sau exprimă poziții individuale, discursul incitator sau justificativ al vandalismului este fără ambiguitate. Cînd pictorul David supune Convenției proiecte de monumente comemorative pentru Lille și Paris, el vrea ca soclurile să le fie făcute din cioburile vechilor statui regale. Astfel, pe 29 brumaire anul II, el obține votul Convenției pentru ridicarea "unei statui colosale în onoarea poporului francez". Aceasta, "amplasată la capătul vestic al Insulei Parisului, va fi ridicată pe spîrturile îngrămădite ale idolilor tiraniei și superstiției"²⁸. Pe 16 brumaire anul II, un cetățean anonim anunță "Societatea prietenilor libertății și egalității" că în Comuna Parisului "s-a luat [în aceeași] dimineață hotărîrea ca toate acele odoare zornăitoare de la bisericile din Paris să fie transferate la Monetărie pentru a fi convertite în bani republicani". El cere ca "această măsură să fie extinsă la toate departamentele", în timp ce un alt membru arată că "mai multe comune care se învecinează cu Parisul au executat deja acest ordin" și că "în curînd, nu va mai rămîne în întregul departament nici urmă din aceste resturi ale vechii noastre nebulii"²⁹.

Provincia preia, și ea, mișcarea. Acuzat, puțin mai târziu, de vandalism de către Comisia temporară a artelor, un anume Duchamps,

membru al directoratului districtului Langeais, se justifică cu o ingenuitate totală: "Mai mulți cetățeni s-au plîns că încă mai văd că există, într-un secol al rațiunii, semne ale superstiției și m-am însărcinat pe lângă administrație să le fac să dispară"³⁰. Mulți alții îi țin isonul: "Dacă asta înseamnă să ai apucături vandalice, vă voi mărturisii că le-am avut fără să știu"³¹. După cum tocmai am văzut, distrugerea ideologică din timpul Revoluției este iconoclastă.

În mod paradoxal, deși conservarea reacțională nu provine de la aceeași oameni ca vandalismul ideologic, ea provine de la același aparat revoluționar. Comitetele de Instrucție publică și comisiile de Arte au publicat aproape simultan decrete contradictorii dintre care primele (distrugătoare) sînt anulate sau temperate de cele din urmă (conservatoare). La o lună după decretul din 18 vendémiaire anul II, apare decretul din 3 brumaire care interzice "luarea, distrugerea, mutarea și alterarea în orice fel, sub pretextul de a face să dispară semnele feudalității și ale regalității, din biblioteci, colecții [...] sau de la artiști, cărți, desene [...], tablouri, statui, basoreliefuli [...], anti-chități [...] și alte obiecte care interesează artele, istoria sau învățămîntul"³². Decretul din 1 noiembrie 1792 îi succede decretul penal din 13 aprilie 1793³³, apoi cele șaptezeci de pagini metodologice și tehnice ale unei *Instruction sur la manière d'inventoirier*³⁴. Fără nici o îndoială, fie ele discursuri, hotărîri, decrete sau instrucțiuni, textele referitoare la o conservare pe care am denumit-o secundară sau reacțională anticipează prin logică, subtilitatea și claritatea lor doctrinele și procedurile de protecție a monumentelor istorice elaborate în secolele XIX și XX. Ne putem, în schimb, întreba asupra naturii și semnificației relației ce le leagă de vandalismul ideologic.

Interpretarea lui D. Hermant are meritul de a rupe cu explicațiile istoricilor clasici ai Revoluției. Pentru el, "distrugerile republicane" sînt datorate inițiativei opiniei publice și face din ele "șchița unui limbaj autentic revoluționar și popular"³⁵; ar fi vorba de a pune capăt unei culturi elitiste și de a o înlocui cu dinamica unei culturi egalitariste. De atunci, discursul și decretele de protejare devin instrumente unei tactici rușinoase sau perverse: ecrane logomahice

menite să mascheze contradicțiile acțiunii revoluționare, să disimuleze conflictele ideologice apărute în sînul comisiilor revoluționare, să edulcoreze excesele de iconoclastism și să refuze a-și asuma responsabilitatea. Violentul anti-vandalism al lui Grégoire contrastează cu tăcerea pe care o păstrează în fața distrugerilor de pînă la căderea lui Robespierre. Dovada caracterului simbolic și incantatoriu al textelor conservatoare ar fi, după același autor, aproape completa lor ineficacitate.

Argumentația este în parte fondată. Eu însămi am arătat că, din chiar momentul constituirii noțiunii de monument istoric, forma și argumentele discursului protector sînt deseori împrumutate de politicile ce vizează distugerea acestui tip de bunuri.

Nu se pot contesta nici divergențele de puncte de vedere care domneau în diferitele comisii și în Adunare. Pe 4 august 1792, Dussault ia cuvîntul în fața Convenției: "monumentele despotismului se prăbușesc în întregul regat, dar trebuie ocrotite, păstrate monumentele prețioase pentru arte. Mi s-a spus de către artiști celebri că poarta Saint-Denis este amenințată. Fără îndoială închinată lui Ludovic al XIV-lea [...] ea merită ura oamenilor liberi, dar această poarta este o capodoperă [...]. Ea poate fi convertită în monument național pe care cunoscătorii din toată Europa vor veni să-l admire. Este vorba fi de parcul de la Versailles (o voce: "să fie arat!")³⁶ Pe 18 decembrie 1793, Comisia artelor, creată pe 15 august 1793 pentru a gira bunurile confiscate Academiei și animată de David, obținea suprimarea prin decret a Comisiei monumentelor, considerată prea liberală³⁷. Iar în ceea ce privește faimoasele *Rapports* asupra vandalismului, este foarte adevărat că au fost compuse de Grégoire *in extremis*, după Thermidor, inspirîndu-se dintr-o literatură la care nu contribuise cu nimic³⁸. În sfîrșit, este adevărat că efectele discursului protector nu au fost pe măsura ambițiilor declarate.

Cu toate acestea, textele revoluționare despre și pentru protecția patrimoniului monumental nu pot fi reduse la un discurs al relei credințe. Ele sînt, vom vedea, prea precise, prea manifest orientate către o grijă operațională. Nu le mai putem asimila unei derive reacționare, "fața ideologică a unui proces de excludere politică"³⁹.

Doar dacă le-am face redactorilor luminați ai acestor texte un proces de contra-revoluție. Dar ar fi oare realist? Nu ar însemna oare că proiectăm asupra comportamentului lor categorii ale căror arhaism l-au depășit? Trebuiau ei oare să recunoască prin forța împrejurărilor faptul că o națiune își poate aroga dreptul de a distruge fundamentele materiale ale propriei sale istorii? A postula începuturi absolute și a gândi că o nouă viziune a lumii poate fi instituționalizată dintr-o dată cu toate componentele sale înseamnă să ne instalăm în miezul unei utopii care abolește timpul în folosul clipei pure și nu al eternității, cum o pretinde. Urgența acțiunii impune cîteodată o *mens momentanea* în conduita treburilor omenești. Antropologii ne-au mai învățat și că societățile tradiționale puteau, ciclic, pentru o durată foarte scurtă, ritualizată, să facă abstracție de trecutul și obiceiurile lor pentru a trăi în imediatul prezentului⁴⁰. Dar aceste paranteze nu fac decît să confirme regula: indivizii și societatea nu-și pot păstra și dezvolta identitatea decît în timp și prin memorie.

Aceste adevăruri au fost devreme înțelese de oamenii care au organizat protecția moștenirii monumentale a națiunii, împotriva decretelor vandalizatoare. Nu pare necesar să interpretăm maturitatea lor politică cu ajutorul criteriilor robespierriste. Ei aveau ca obiectiv o dublă depășire, expresie a unei gândiri minoritare și pe care o condamnă însuși propriul răsunset la a nu fi decît o anticipare fără viitor.

Mai întîi depășirea violenței utopice: ei știau că violența nu poate fi legitimă decît dacă este temporară, că distrugerile trebuiau să rămîină răni care, mai tîrziu, vor fi citite ca cicatrice. Vicq d'Azyr: "Cînd poporul, înarmat cu bîte, răzbunător al propriilor vătămări și apărător al propriilor drepturi, și-a rupt lanțurile și și-a dobîrît asupritorii, plin atunci de o dreaptă mînie, a putut lovi în orice; dar astăzi cînd a redat grija avutului și răzbunării sale în mîinile unor legislatori, ale unor magistrați în grija cărora el se lasă [...], nu îi e oare de ajuns să le supravegheze purtarea?"⁴¹ A rupe cu trecutul nu înseamnă nici abolirea memoriei nici distrugerea monumentelor sale, ci păstrarea uneia și a celorlalte într-o mișcare dialectică care,

în același timp, asumă și depășește semnificația lor istorică originară, integrînd-o într-un nou strat semantic. Kersaint evocă "aceste locuri celebre care, amintindu-ne că nu am fost întotdeauna liberi, arată încă ochilor noștri prețul libertății"⁴². Atitudinea lui Romme, a lui Vicq d'Azyr, a lui Kersaint și a altora, care se ferece să asimileze arta și cunoașterea ideologiei, este comparabilă cu aceea a revoluționarilor sovietici care, din 1917, au conservat intact orașul simbol al puterii țarilor, Sankt-Petersburg și palatele sale, unde poporul sovietic a venit să defileze ritual în fața martorilor istoriei sale și a comorilor acumulate de către suverani, fondatorii națiunii.

Apoi, depășirea luminată a conservării "primare": nu mai e vorba doar de a preveni o monstroasă risipă de bogăție. Măsurile de ocrotire "secundare" sau reacționale ale patrimoniului istoric depășesc, asociindu-le unui întreg original, atît demersul conservator practic din prima sa fază revoluționară, cît și conservarea savantă, dar iconografică a anticarilor.

Textele conservării secundare afirmă, adesea cu elocință, obiectivele lor politice și materiale: "Toate aceste bunuri prețioase care erau ținute departe de popor sau care îi erau arătate doar pentru a-l umple de uimire și respect; toate aceste bogății îi aparțin. De acum înainte, ele vor servi instrucției publice; ele vor sluji la formarea legislatorilor filozofi, a magistraților luminați, a agricultorilor instruiți, a artiștilor de geniu cărora un mare popor nu le va comanda în zadar să-i celebreze cum se cuvine succesele [...]"⁴³. Această profesie de credință nu ține de sofistică. Ea este legitimată de un discurs științific și tehnic.

Iată, *Instruction sur la manière d'inventorier*. Ea se deschide cu o scurtă apologie a rațiunii și educației și se încheie printr-o la fel de scurtă condamnare a vandalismului⁴⁴.

Între aceste două piese de bravură, totalizînd șase pagini, celelalte șazece și patru pagini, din care se compune *Instruction*, sînt în întregime consacrate definirii diferitelor categorii de bunuri și descrierii procedeele tehnice proprii fiecăreia dintre ele. Principalul redactor al acestui text uluitor nu este nici om politic, nici istoric, nici artist. El este Félix Vicq d'Azyr⁴⁵, succesor al lui Buffon la

Academia franceză (1788), autor al lucrării *Discours sur l'anatomie considérée sous ses rapports avec l'histoire naturelle, sur sa nomenclature, sur ses descriptions et sur la manière de perfectionner ce langage*. Acest savant, specialist al anatomiei creierului și unul din creatorii anatomiei comparate, a transpus în domeniul monumentelor istorice terminologia, precum și metodele descriptivă⁴⁶ și taxinomică care-l făcuseră celebru în disciplina sa. A mai pus în serviciul protecției patrimoniului național știința sa pedagogică⁴⁷ și experiența cadrilajului teritorial al Franței pe care-l elaborase în cursul cercetărilor sale asupra epizootiei⁴⁸. Rolul jucat de Vicq d'Azyr la Comisia temporară a artelor, în timpul anilor 1792 și 1793, ilustrează o nouă imagine, pentru prima oară practică, a relațiilor fecunde întreținute de științele naturale cu studiul monumentelor istorice. În materie de arhitectură, fișa tip stabilită o jumătate de secol mai târziu sub direcția lui Mérimée, nu va fi mai precisă ca aceea din secțiunea a XI-a din *Instruction*. Cadrul construit de artiștii conservării reacționale pentru inventarierea bunurilor imobile ale moștenirii naționale eliberează conceptul de monument istoric de orice restricție ideologică sau stilistică. Corpusul teoretic sau virtual al monumentelor istorice cuprinde de aci înainte, în afara vestigiilor greco-romane rămase pe pământ francez, anticitățile naționale (celtice, "intermediare"⁴⁹ și gotice), și, am văzut, opere de arhitectură clasice și neo-clasice.

Valori

Valorile atribuite acestor monumente sînt dezvăluite atît de uscăciunea decretelor și instrucțiunilor publicate de Comitetul instrucțiunii publice de la crearea sa, cît și în elanurile faimoaselor *Rapports* ale lui Grégoire, care adună laolaltă argumentația dezvoltată anterior de Lakanal, Romme, Vicq d'Azyr și alți fondatori ai conservării secundare.

Valoarea națională este prima, fundamentală. Ea este cea care, de la un capăt la altul, a inspirat măsurile de conservare luate de Comitetul instrucțiunii publice, ea a justificat inventarierea și verificarea tuturor categoriilor heterogene ale "succesiunii". În mod curios, ea va fi trecută sub tăcere de Alois Riegl care a fost totuși, în 1907, primul istoric care a interpretat conservarea monumentelor vechi printr-o teorie a valorilor. Omisiune lămuritoare. Riegl judecă în termeni de monument istoric, noțiune care a prevalat de-a lungul întregului secol XIX și pînă în anii 1960, și nu în termeni de patrimoniu: acest din urmă concept, făurit pentru a desemna bunuri aparținînd națiunii și susceptibile de o conservare de tip nou, pierde o parte a pertinentei sale și cade în desuetudine cînd Revoluția ia sfîrșit. În Franța revoluționară, valoarea națională este cea care le-a legitimat pe toate celelalte, alcătuite într-un ansamblu ierarhizat de care valoarea națională nu poate fi disociată și căruia îi comunică puterea sa afectivă.

Pentru început, valoarea cognitivă, educativă în egală măsură, care se ramifică într-o serie de domenii privitoare la științele abstracte și la multiple măiestrii. Să recitim începutul, deja citat, al textului *Instruction sur la manière d'inventorier*. Nu se poate spune într-un mod mai lapidar⁵¹ că monumetele istorice sînt purtătoare de valori de cunoaștere specifice și generale, pentru toate categoriile sociale. Oricărui secol i-ar aparține, reamintește de alfel Kersaint, monumentele sînt "martore fără cusur ale istoriei". Ele permit astfel construirea unei multitudini de istorii, politică, a moravurilor, a artei, a tehnicilor și să slujească în același timp cercetarea intelectuală și formarea profesiorilor și meșteșugurilor. Ele inițiază, pe lîngă aceasta, într-o pedagogie generală a civismului: cetățenii sînt dotați cu o memorie istorică ce va juca rolul afectiv al unei memorii vii, de îndată ce le va mobiliza sentimentul de mîndrie și superioritate națională.

După valorile cognitive urmează valoarea economică a monumentelor istorice. Pe de o parte, ele oferă modele "industrii"⁵², a se înțelege manufacturile. Pe de alta, în secolul care instituționalizează "marele tur", din care înalta societate engleză făcuse un rit de

inițiere, aproape toate textele menționează importanța patrimoniului monumental pentru atragerea vizitatorilor străini: "arenele din Nîmes și podul de peste râul Gard au adus poate mai mult Franței decît i-au costat pe Romani"⁵³. Exploatarea monumentelor franceze prin turism este imaginată după modelul pe care Italia, singura din Europa, îl realizase de multă vreme datorită unui ansamblu de atuuri excepționale, dintre care Roma, cu antichitățile ei, este doar cel mai prestigios. Doar în secolul XX acest vis turistic va face în Franța obiectul unei politici.

Valoarea artistică a patrimoniului monumetal este, ierarhic vorbind, ultima: statuat de înțeles într-o vreme cînd, în afara mediilor cultivate și luminate, conceptul de artă rămînea imprecis, iar noțiunea de estetică de-abia își făcuse intrarea. Termenul de frumusețe apare rareori și menționat în grabă în textele privitoare la conservare. *Instruction* tratează "capodoperele artei" din singurul punct de vedere al rolului lor pedagogic pentru formarea artiștilor. Kersaint, care insistă asupra "frumuseții edificiilor" din Paris, "capitală a artelor"⁵⁴, o face mai ales evocînd în favoarea lor imaginea unei Franțe pe care ele o expun invidiei vecinilor. Elanurile lui Grégoire despre frumusețile artei gotice apar doar în al doilea și al treilea *Rapport*⁵⁵ al său unde ocupă un loc redus.

Făcînd din monumentele istorice proprietatea prin moștenire a întregului popor, comitetele revoluționare le înzestrau cu o valoare națională dominantă și le atribuiau destinații noi, educative, științifice și practice. Această trecere la actul practicii de conservare precum și ansamblul de dispoziții și proceduri fără precedent, elaborat pentru a-l gira, marchează, pentru înființarea, o intervenție novatoare a Franței în geneza monumentului istoric și a păstrării lui.

Rolul instaurator, s-a văzut, fusese jucat de Italia. Apoi, în epoca clasică, anticarii conferiseră unitate studiilor europene asupra antichităților: de la o țară la alta, muzeele iconografice nu se deosebeau decît prin stilul reprezentărilor. În sens opus, Comitetele revoluționare introduceau o inovație radicală. Mai mult, prin medierea acestei diferențe, ele realizau o structură de conservare centralizată care urma să devină, pînă la recenta descentralizare a

puterilor în Stat la nivelul regiunilor, caracteristica gestiunii franceze a monumentelor istorice.

Cercetările anticarilor, ca și munca lor de inventariere, puteau fi întreprinse de către indivizi, grupați sau nu în societăți savante. S-a văzut chiar cazul cînd acestea și-au luat în mod spontan sarcina protejării marilor monumente religioase în Marea Britanie. În Franța, conservarea unui patrimoniu proclamat ca proprietate a tuturor devine, în schimb, chestiune de stat. În tulburarea revoluționară, marea succesiune națională este administrată de comitete *ad hoc* cărora guvernul revoluționar le delegă autoritatea sa. Politica de conservare este un mecanism al dispozitivului general de centralizare: ea este elaborată la Paris, sub responsabilitatea ministrului de Interne. În departamente, prefectul, ca reprezentant al administrației de stat, este cel însărcinat cu aplicarea ei. Structura administrativă este constituită și va fi de ajuns ca Guizot să o reactualizeze în 1830.

Astfel, pe valul de la 1789, toate elementele necesare pentru o autentică politică de conservare a patrimoniului monumental al Franței păreau reunite: crearea termenului de monument istoric al cărui concept este lărgit în raport cu al celui de antichități; un corpus în curs de inventariere; administrație însărcinată cu conservarea și dispunînd de instrumente juridice (inclusiv dispoziții penale⁵⁶) și tehnice pe atunci fără egal.

Conservarea patrimoniului istoric nu a fost, deci, sub Revoluție, nici ficțiune nici ipocrizie. Această experiență a durat șase ani și a determinat pe termen lung evoluția conservării monumentelor în Franța. Desigur, nu putem ști care ar fi fost dimensiunea distrugerilor dacă ea nu ar fi fost organizată⁵⁷.

Sfîrșitul Revoluției a însemnat și încheierea lucrărilor comisiilor responsabile. Opera lor nu a fost continuată în mod oficial. Interesul lui Napoleon I avea să se concentreze mai ales asupra muzeelor. Louvre (musée Napoléon) avea să devină datorită lui Vivant Denon primul muzeu modern și, în pofida lui Vivant Denon, muzeele din provincie primeau partea lor din fabuloasa pradă adunată prin jefuirea judicioasă și sistematică a marilor muzee și colecții europene. Absorbit cu totul de acest proiect de transfer și apropiere,

Napoleon nu s-a preocupat deloc de soarta monumentelor istorice naționale. Deznaționalizarea unei părți a bunurilor înstrăinate contribuia la toropirea unui aparat de gestiune născut prematur. Mentalitățile nu erau de altminteri coapte pentru ca practica conservatoare să se generalizeze în afara contextului revoluționar.

Conceptul de patrimoniu era, ca și astăzi, afectat de o puternică conotație economică ce contribuia la ambivalența lui. Iar în ce privește noțiunea de monument istoric, ea trebuie să fi rămas foarte neclară pentru majoritatea publicului timp de încă multe decenii. Dacă Kersaint, însărcinat de Consiliul departamentului din Paris să conceapă noile monumente publice, distinge limpede între monumente istorice³⁸ și monumente, diferența pare greu de perceput pentru publicul neavizat, inclusiv pentru responsabilii municipali. Răspunsurile la două anchete lansate respectiv de Comisia temporară a artelor în ventôse anul II (februarie-martie 1794) și de comisia lucrărilor publice, pe 12 messidor anul II (30 iunie 1794), stau mărturie unei mari confuzii în mînuirea termenului de monument³⁹.

De altfel, istoria arhitecturii era încă aproape inexistentă și nu dispunea de criterii de analiză care să permită o tratare sistematică a edificiilor de conservat. În plus, fără a socoti dificultățile specifice situației economice și politice, gestionarea moștenirii reprezenta o sarcină pe care numărul edificiilor, a căror întreținere fusese asigurată pînă atunci de instanțe abolite, o făcea supraomenească. Cercetările pregătitoare ale anticarilor, atît de folositoare pentru constituirea corpusului de monumente istorice, erau în schimb lipsite de finalitate practică. Ele nu dădeau, deci, nici un fel de pregătire în vederea sarcinilor materiale ale conservării, încă sporite de deteriorarea la care era supus patrimoniu imobiliar prin lipsa întreținerii și ca urmare a prădărilor pe care le suferise.

În ciuda acestor greutăți și a abandonului administrației de stat, perioada cuprinsă între 1796 și 1830 nu se soldează, în materie de conservare a monumentelor istorice, cu un vid complet și nici cu un regres, cum se crede în general⁴⁰. Recent s-a dovedit⁴¹ că opera con-

servatorilor luminați a fost în parte continuată sub Directorat și Imperiu prin Consiliul clădirilor civile, instituit în 1795 pentru a lua locul Consiliului clădirilor regelui. Cu discreție, perseverență și mijloace reduse, acest organ a știut chiar să și inoveze. Datorită prezenței în rîndurile sale a unor arhitecți care, ca A. F. Peyre⁴², erau și anticari, Consiliul a pus, în Franța, primele jaloane ale unei doctrine a restaurării edificiilor antice⁴³ și s-a pus în serviciul artei gotice⁴⁴. Pe ocolite, în lupta lor împotriva vandalismului și speculanților⁴⁵, arhitecții Consiliului au făcut, în plus, pentru înția oară, să prevaleze calitatea estetică a edificiilor medievale și au contribuit la pregătirea recunoașterii⁴⁶ de care se va bucura, începînd cu al doilea deceniu al secolului XIX, valoarea artistică a monumentelor trecutului.

Consacrarea monumentului istoric 1820-1960

“Monumentele vechii Franțe dețin o trăsătură și un interes deosebite; ele aparțin unei categorii de idei și sentimente eminamente naționale și care, totuși, *nu se mai reinnoiesc*”: iată primul rînd al celui dintîi volum al lucrării *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, publicată în 1820 de Charles Nodier și baronul Taylor. Această constatare a unei secături iremediabile, ca și precizarea adăugată imediat că autorii nu străbat Franța “în calitate de savanți [...], ci ca niște călători curioși să descopere aspecte interesante și însetați de nobile amintiri”, pe scurt, că este vorba de “o călătorie de impresii” traduc o schimbare de mentalitate. Nodier presimte, printre primii, că secolul XIX le va atribui antichităților un nou statut. Monumentul istoric intră atunci în faza sa de consacrare al căreia termen poate fi fixat către anii 1960 sau, dacă dorim o altă piatră de hotar simbolică, la 1964, data redactării Cartei de la Veneția¹.

Acest interval cronologic poate părea prea întins la prima vedere. El acoperă evenimente, fapte și diferențe care ar fi putut prilejui, se pare, o periodizare mai fină. Astfel, de pildă, contribuțiile originale și succesive ale diferitelor țări europene la teoria și practicile de conservare a monumentului istoric: avansul reflecției britanice se menține pînă în ultimele decenii ale secolului XIX, cînd Italia și țările germanice preiau ștafeta inovației. În acest fel, descoperirile științelor fizice și chimice, inventarea de tehnici sau, mai mult, progresele arheologiei și istoriei artei care, împreună, au marcat dezvoltarea restaurării monumentelor ca disciplină de sine stătătoare. Astfel, evoluția și revoluțiile artei și ale gustului, ale căror porniri

exclusive și înflăcărări exagerate au determinat faze distincte în tratarea și selectarea monumentelor istorice ce urmau a fi protejate, mergînd, în cazul avangardelor arhitecturale ale secolului XX¹, pînă la a milita activ împotriva conservării vechilor monumente: planul Voisin al lui Le Corbusier (1925) rădea vechiul Paris, lăsînd în picioare numai o jumătate de duzină de monumente. Acest manifest al mișcării moderne a făcut școală după al doilea război mondial și a fost inspiratorul renovărilor distrugătoare întreprinse pînă în anii 1960 și după aceea.

Criteriile naționale, mentale sau epistemologice, tehnice, estetice sau etice permit într-adevăr reperarea de accente și momente semnificative în istoria monumentului istoric. Totuși, diviziunile cronologice pe care acestea le introduc nu au decît o importanță relativă și secundară în comparație cu unitatea perioadei (1820-1960) care le înglobează: unitate suverană impusă de statutul pe care l-a dobîndit monumentul istoric prin recunoașterea, coerența și stabilitatea sa, odată cu venirea erei industriale. Acest statut poate fi definit printr-un ansamblu de determinări noi și esențiale privitoare la *ierarhia valorilor* cu care este investit monumentul istoric, *contururile sale spațio-temporale*, *statutul său juridic* și *tratarea sa tehnică*.

Într-adevăr, emergența erei industriale ca proces de transformare dar și de degradare a mediului uman a contribuit, împreună cu alți factori mai puțin importanți, cum ar fi romantismul, la inversarea ierarhiei valorilor atribuite monumentelor istorice și la privilegierea, pentru prima oară, a valorilor legate de sensibilitate, mai cu seamă a celor estetice. Revoluția industrială ca ruptură cu modelele tradiționale de producție deschidea o ireductibilă falie între două perioade ale creației umane. Sciziunea produsă de industrializare, oricare ar fi fost datele sale diferite de la țară la țară, a rămas, de-a lungul acestei faze, linia de netrecut între un înainte, în care se găsește cantonat monumentul istoric și un după, cu care debutează modernitatea. Altfel spus, ea marchează frontiera care limitează în aval cîmpul temporal al conceptului de monument istoric: acesta poate, dimpotrivă, să se întindă nedefinit în amonte, pe măsură ce progresează cunoștințele istorice și arheologice.

Revoluția industrială ca proces în desfășurare planetară conferea virtual conceptului de monument istoric o denotație universală, aplicabilă la scară mondială. Ca proces iremediabil, industrializarea

lumii a contribuit pe de o parte la generalizarea și accelerarea instituirii legislațiilor de protecție a monumentelor istorice, iar pe de altă parte, la constituirea restaurării ca disciplină de sine stătătoare, solidă cu progresele istoriei artei.

Anii 1820 marchează afirmarea unei mentalități care rupe cu aceea a anticarilor, precum și cu atitudinea Revoluției franceze. Încă din anii 1850, monumentul istoric a fost consacrat în majoritatea țărilor europene, în pofida decalajului industrializării lor. Această consacrare ar putea fi definită pentru întreaga perioadă pornind de la două texte complementare și cu valoare simbolică, unul oficial și administrativ, celălalt contestatar și poetic: *Rapport*-ul "prezentat Regelui, la 21 octombrie 1830, de către Dl. Guizot, ministru de Interne, în vederea instituirii unui inspector general al monumentelor istorice în Franța" și pamfletul, publicat în 1854 de John Ruskin, "On the opening of the Crystal Palace" examinată din punctul de vedere al raporturilor ei cu viitorul artei.

Sfârșitul secolului XIX este marcat, mai ales în Italia și Austria, de o regindire cuprinzătoare a valorilor și practicilor monumentului istoric, a cărei luciditate a fost rareori egalată de atunci. Cu toate acestea, când, în 1964, adunarea ICOMOS¹ redactează *Carta internațională a conservării și restaurării monumentelor și siturilor*, cadrul teoretic și practic, în interiorul căruia se înscrie monumentul istoric rămâne în mod sensibil acela al secolului XIX.

Conceptul de monument istoric în sine

Valoarea cognitivă și valoarea artistică

Consolidată de timp, valoarea cognitivă a monumentului istoric îi rămâne puternic atașată de-a lungul întregii perioade de care ne ocupăm. Strălucitor simbol al permanenței legăturii care a unit istoriografia și studiile de antichități, François Guizot, autorul lucrării *Essais sur l'histoire de France* și unul din cunoscuții istorici ai epocii, este cel care instituie în Franța funcția de inspector al monumentelor istorice.

Trebuie observat în același timp că în secolul XIX economia științelor a recentrat funcțiunea cognitivă a monumentului istoric în domeniul, recent circumscriș și în curs de organizare, al istoriei artei.

Într-adevăr, în ciuda unor rezistențe locale, secolul istoriei s-a distanțat de anticari². Istoria politică și aceea a instituțiilor acordă toată atenția documentului scris, sub toate formele sale, și se dezinteresează de lumea preaplină a obiectelor pe care le investigau erudiții secolelor XVII și XVIII. Legătura cu universul de artefacte se slăbește. În secolul XIX, istoricii care voiau și știau să privească vechile monumente erau și au rămas mult timp excepții. În al său *Rapport au roi*, Guizot accentuează noua importanță acordată artei și studiului ei științific, subliniază valoarea monumentelor pentru specialiști - printre care nu pretinde a se număra și el. Cunoștințele sale personale în materie nu indică progrese față de Grégoire. Goticul rămâne pentru el sinonim cu arta națională. Acesta e precedat de stiluri "bastard[e] și degradat[e]", pe care le califică în mod global ca "intermediar[e]": tinărul Victor Hugo vorbește deja de artă *romanică* cu cinci ani mai devreme³. În schimb, încă din primul rînd al *Rapport*-ului, "pămîntul Franței"⁴ este simbolizat de monumentele sale. Pentru Guizot, ca și pentru cea mai mare parte a istoricilor timpului său, edificiile vechi nu mai contribuie la fundamentarea unei cunoașteri, aceea din care se constituie disciplina lor, ci la ilustrarea și astfel la slujirea unui sentiment, sentimentul național.

De fapt, locul anticarilor este luat de către cei nou-veniți pe scena cunoașterii care sînt istoricii de artă. Pentru ei, creațiile arhitecturii vechi vor face de acum înainte obiectul unei anchete sistematice în ce privește cronologia, tehnica, morfologia, geneza și sursele lor, decorul lor de fresce, sculpturi și vitralii, ca și iconografia lor.

Un nou corp de cunoaștere este pe cale de a se constitui, întemeiat pe studii monumentelor istorice. El este, în plus, hrănit și adesea orientat de reflecția asupra artei care se dezvoltă în urma lăsată de *Kritik der Urtheilskraft*. Am subliniat deja distincția operată de la Renaștere încoace între valorile informative și hedonice a antichităților care, într-un caz, se adresează rațiunii istorice iar în celălalt, sensibilității estetice. Trebuie să revin însă, întrucît conceptualizarea cîmpului artei, începînd cu Renașterea, nu s-a răsfrînt numai asupra modalităților de creație artistică. Ea a antrenat, prin

intermediul terminologiei, confuzii a căror limpezire este importantă pentru semantica monumentelor istorice.

Cuvintele antichități și anticari erau lipsite de ambiguitate, conotate de cunoaștere. Locuțiunile *istoria artei* și *istoric de artă* sînt conotate de *artă* mai mult decît de *istorie*; ele facilitează asimilarea și confundarea, curente și astăzi, ale cunoașterii artei cu experiența artei.

Împotriva acestei confuzii reacționează Riegl în analiza sa axiologică a monumentului. El reia în contul său disocierea radicală între valoarea cognitivă și valoarea artistică operată de K. Fiedler în manifestele sale din anii 1870 unde acesta descrie dezvoltarea progresivă, prost percepută de contemporani, a unei evaluări intelectuale a monumentelor artei⁹. În fața atenției critice acordate creațiilor de artă plastică și de arhitectură mai ales, în fața înmulțirii lucrărilor istoriografice consacrate lor, Fiedler se teme pentru destinul însuși al artei și pentru vitalitatea sa. El vede în toate acestea semnul hegemoniei viitoare a rațiunii și triumful ei prezis de filosofia hegeliană asupra puterilor creatoare ale sensibilității și instinctului¹⁰.

Fără a ține de o filosofie a artei la fel de elaborată, aceleași neliniști au fost exprimate în Franța de Mérimée și Viollet-le-Duc. Ele atestă permanența și consolidarea legăturilor care unesc monument istoric cu lumea cunoașterii intelectuale. Cei doi au dovedit îndeajuns că trăiseră, și unul și celălalt, imediatul experienței artistice, așa cum o descrie Fiedler: în acest mod a pătruns din plin Mérimée, printre primii, în lumea romanicului¹¹. Totuși, în confruntarea lor cu monumentele istorice, și unul și celălalt recurg la calea indirectă a analizei raționale: primul pentru a convinge pe francezi să-și conserve moștenirea monumentală și pentru a remedia lipsa lor de sensibilitate estetică¹², cel de al doilea pentru a încerca să întemeieze o nouă artă de a construi venind în ajutorul unei "voințe de artă"¹³ și unei sensibilități arhitecturale slăbite.

Antagonismul dintre activitățile rațiunii și cele ale artei a rămas în miezul dezbaterii filosofice occidentale. Moartea artei anunțată de Hegel nu se mai desăvîrșește odată, în timp ce experiența privilegiată de Fiedler a devenit, la Heidegger, dezvăluirea ființei.

Experiența ca atare a opere de artă nu poate fi decît dificilă, precară, trebuind să fie reluată fără încetare. Monumentul istoric nu scapă nici el de această regulă. Dar el poate, în schimb, să se adreseze sensibilității și sentimentului prin căi mai puțin abrupte,

largi, ușoare, primitoare pentru toți, căi pe care secolul XX s-a angajat în mod hotărît.

Pregătirea romantică: pitorescul, însingurarea și cultul artei

Sensibilitatea romantică descoperise, într-adevăr, în monumentele trecutului un cîmp de delectări mai ușor accesibile. Rețele de multiple și noi legături afective se țeseau astfel cu aceste vestigii. Nu voi evoca, foarte sumar, decît cîteva aspecte.

Pictura și gravura romantică fac ca reprezentările figurate ale vechilor monumente să joace un rol aproape invers față de cel care îi era atribuit mai înainte în lucrările erudite. Unei iconizări muzeale și abstracte unde imaginea tinde să se substituie realității concrete a antichităților, îi succede o iconizare compensatoare care, dimpotrivă, îmbogățește percepția concretă a monumentului istoric prin medierea unei noi plăceri. Privirea anticarului făcea din monument o imagine independentă și cît se poate de analitică. Privirea artistului romantic înscrie monumentul într-o punere în scenă sintetică ce o înzestrează cu o valoare picturală suplimentară, fără legătură cu propria sa calitate estetică.

Diferența dintre cele două abordări este ilustrată cîteodată de unul și același artist. Turner bunăoară, în opera sa gravată. Pe de o parte, el execută de-a lungul anilor 1790, pentru anticarul Whitaker, planșe analitice prezentînd obiecte decontextualizate, disociate unele de altele și riguros definite prin caracterele lor morfologice și decorative¹⁴. Pe de altă parte, el furnizează diverselor *Annals* primele sale "topografii pitorești"¹⁵, vedute sintetice în care monumentul este parte a unui întreg în care e pus în scenă: prezentat, luminat, colorat în funcție de acest mediu, cu scopul producerii unui efect.

Lucrările ilustrate de acest tip s-au înmulțit în timpul primelor decenii ale secolului XIX. Monumentele și edificiile vechi, devenite contrapunct necesar al peisajelor naturale și rurale sau a panoramelor urbane, primeau noi determinări: implantare, patină, forme halucinante, semne ale unei noi valori pitorești. Iar căutarea atentă și pasionată a acestui pitoresc se aplica tuturor genurilor de clădiri vechi, oricît de obscure, secrete sau modeste ar fi fost ele.

Astăzi, ilustrațiile din *Voyages* ale lui Nodier și Taylor, care se voiau libere de orice preocupare științifică, rămân, cu toate acestea, în destule cazuri, singura sursă documentară de care dispun istoricii Franței urbane și rurale de la începutul secolului XIX.

Dincolo de plăcerea imediată și pură a văzului, imaginea pitorească poate genera și un sentiment de tulburare sau angoasă cu care se desface sufletul romantic, când transformă în stigmate urmele lăsate de timp asupra construcțiilor oamenilor. Desemnate ca simbol al destinului omenesc, acestea capătă astfel o valoare morală: dublă emblemă a unui *arché* creator și a tranzitivității operelor umane. Ruina medievală, mai puțin veche, mai răspândită și familiară, stă atunci mărturie într-un mod mai dramatic decât ruina antică. Cetatea redusă la zidurile sale, biserica gotică din care mai dăinuie doar osatura dezvăluită, mai bine decât dacă ar fi intacte, puterea fondatoare care le-a ridicat la început; dar lichenii care macină, buruienile care dărmă acoperișurile și dizlocă pietrele zidărilor, fețele erodate ale apostolilor de pe portalul unei biserici romane amintesc că distrugerea și moartea sînt sfîrșitul acestor minunate începuturi.

Emoția estetică născută din calitate arhitecturală sau din pitoresc, sentimentul de părăsire impus de perceperea acțiunii corozive a timpului: creșterea acestor valori afective integrează monumentul istoric noului cult al artei, chemat să se substituie cultului unui Dumnezeu pe care un gînditor al sfîrșitului aceluiași secol îl va declara mort. În Europa de nord, biserica gotică se învoiește la tranziția unui cult către celălalt: loc privilegiat în același timp pentru celebrările unei religii încă în viață și pentru o căutare estetică a absolutului. Foarte catolicul Montalembert stă mărturie, fără voia lui, acestei contaminări cînd, luînd partea lui Victor Hugo în bătălia acestuia împotriva "vandalismului oficial și municipal", își mărturisște dubla "pasiune veche și profundă", "care crește fără încetare", pentru arhitectura Evului mediu ca creație a catolicismului și a artei¹⁶.

Scriitori și pictori căutau aidoma să transcrie în forme literare diferite, în acord cu temperamentul individual și cu sensibilitățile naționale, dimensiunea mistică a arhitecturii gotice. Oricit ar fi de diferite între ele, catedralele lui Hugo, Ruskin sau Huysmans slujesc în același fel cultul artei. La fel, fie că prinde și absoarbe lumina la Turner, că invită într-o lume nocturnă și fantastică la Doré cînd îl

ilustrează pe Hugo, sau că e enigma aruncată de Friedrich și Carus într-o natură mută, între albul de zăpadă sau în verdele sumbru al *Uhrwald*-ului, în toate cazurile, monumentul gotic conduce către transcendența artei.

Dar după ce s-au lăsat răpiți de farmeceale vechilor monumente, după ce le-au celebrat cum se cuvine, un număr de scriitori s-au simțit îndreptățiți să le devină apărătorii recunoscuți. În textul deja citat scris în 1833, la trei ani după crearea Inspecției monumentelor istorice, Victor Hugo și nu Guizot este cel căruia Montalembert îi acordă prioritatea și preeminența în apărarea acestei cauze¹⁷. Estetismul și suferința sufletului romantic nu ajung pentru a explica de ce Hugo și scriitorii timpului său au militat atît de înflăcărat pentru conservarea monumentelor istorice.

Revoluția industrială: frontiera iremediabilului

Oameni ai condeiului, intelectuali și artiști au fost mobilizați de o altă forță: conștientizarea unei schimbări de eră istorică, a unei rupturi traumatice în timp. Fără îndoială că intrarea în era industrială, brutalitatea cu care ea vine să divizeze istoria societăților și a mediului lor, acel "niciodată nu va mai fi ca înainte" ce rezultă din toate acestea sînt una din originile romantismului, cel puțin în Marea Britanie și în Franța. În același timp, șocul acestei rupturi depășește cu mult mișcarea romantică. Chiar dacă undele sale s-au repercutat asupra întregii opere a unor autori ca Hugo sau Balzac, el trebuie să facă obiectul unei analize speciale. Într-adevăr, conștiința venirii unei ere noi și a consecințelor sale a produs o mediere și o distanță secundare în raport cu monumentul istoric, în același timp în care elibera energii latente în favoarea protecției sale.

Punerea în scenă a monumentului istoric, așa cum îl consacra secolul XIX, mizează pe contrast, cuvînt-cheie pe care A. W. Pugin a avut intuiția să-l dea ca titlu uneia din cărțile sale¹⁸. Drept fundal, un peisaj pitoresc căruia i se integrează vechiul edificiu. În prim plan, lumea în curs de industrializare, la agresiunea căreia e expus din plin. Poezie a vechimii, dramă a confruntării sale cu ceea ce denumim "civilizație nouă": aceste două perspective asupra vechiului

lui monument sînt construite în mod simultan de Balzac în *Béatrix* unde micul oraș Guérande face să învie un trecut fermecător într-o pagină aproape proustiană¹⁹ și, în același timp, simbolizează anacronismul unui grup social care nu a știut sau nu a vrut să se adapteze la civilizația nouă a comunicațiilor, schimbărilor și industriei.

Lumea revolută a trecutului și-a pierdut continuitatea și omogenitatea pe care i-o confereau permanența manualității omului. Monumentul istoric capătă datorită acestui fapt o nouă determinare temporală. Distanța care ne separă de el este de acum dedublă. Monumentul istoric e cantonat într-un trecut al trecutului. Un trecut care nu mai aparține continuității devenirii și pe care nu-l vor mai spori nici un prezent și nici un viitor. Și, oricît de mare ar fi bogăția filoanelor arheologice încă neexplorate, această fractură în timp pune pe cîmpul monumentelor istorice semnul unei finititudini fără apel. De la Renaștere încocoace, antichitățile, izvor de cunoaștere și plăcere, apăreau în aceeași măsură și ca repere pentru prezent, opere care puteau fi egale sau întrecute. Începînd cu anii 1820, monumentul istoric este înscris sub semnul a ceva ce nu poate fi înlocuit, stricăciunile la care e supus sînt ireparabile²⁰, pierderea sa, iremediabilă.

Astfel, urmîndu-i lui Nodier din *Voyages*, Hugo, Guizot, Balzac, Mérimée opun "vechii" sau "bătrîne" Franțe "noua Franță" și rezumă diferența dintre ele în formule pătrunzătoare. Hugo: "Industria a înlocuit arta²¹." Balzac: "Lucrînd pentru mase, industria modernă înaintează prin distrugerea creațiilor Artei [...]. Avem produse, nu mai avem opere²²." În Anglia, Carlyle deschide calea lui William Morris definind această opoziție ca pe aceea dintre organic și mecanic: "Azi nimic nu mai e făcut direct sau manual; totul este efectuat după reguli și se supune calculului. Nu doar anturajul nostru exterior și lumea fizică sînt comune organizate de mașină, dar și lumea noastră interioară și spirituală²³." Ruskin subliniază opoziția, de o parte și de alta a fatidicei linii de demarcație, dintre *arhitectura tradițională* și *construcția modernă*²⁴. Publică sau domestică, cea dintîi avea drept vocație să afirme permanența sacralului, înfrîpînd totodată de-a lungul timpului deosebirea²⁵ dintre oameni. Cea de a doua, anonimă și standardizată, refuză timpul și urmele sale: arhitectura domestică este înlocuită de locuințe precare pe unde treci cum ai trece pe la niște hanuri, iar arhitectura publică

a cedat locul unor spații de fier și sticlă, pe suprafața cărora timpului nu-i e permis să se așeze.

Consacrarea monumentului istoric apare deci legată direct, în Marea Britanie ca și în Franța, de venirea erei industriale. Dar această apariție și consecințele ei nu sînt interpretate identic în cele două țări în ceea ce privește incidența lor asupra destinului societăților occidentale. Apar diferențe în privința valorilor atribuite monumentelor istorice într-o parte sau în cealaltă. În Franța, țară cu tradiție rurală, totuși, procesul de industrializare este legitimat de conștiința modernității, oricare i-ar fi efectele negative sau perverse. Mersul istoriei, ideea de progres și perspectiva viitorului sînt cele care determină sensul și valorile monumentului istoric: în manifestul său împotriva vandalismului, Hugo face apel la crearea unei "legi pentru trecut", "ceea ce o națiune are mai sacru, după viitor"²⁶.

În schimb Anglia, deși pămîntul de baștină al revoluției industriale, rămîne mai legată de tradițiile sale, mai orientată către trecut: ideea de *revival*, care nu s-a acclimatizat niciodată în Franța, inspiră aici o mișcare înfloritoare²⁷. Și, în pofida adeziunii sale la ideile lui Karl Marx, William Morris nu a încetat să creadă într-o reversibilitate a istoriei și să propovăduiască redescoperirea lucrului manual ca fundament al artei populare. Astfel nu e surprinzător că englezii au dat monumentului istoric semnificații mai diversificate și cu mai multe șanse de integrare în prezent.

Confrunțați cu industrializarea, francezii sînt interesați esențialmente de valoarea națională și de valoarea istorică a edificiilor vechi și tind să promoveze o concepție muzeologică. Victor Hugo dă tonul: "Dacă e adevărat, așa cum credem, că arhitectura, singură dintre toate artele, nu mai are viitor, folosiți-vă milioanele pentru conservarea, întreținerea, eternizarea monumentelor naționale și istorice care aparțin statului și pentru răscumpărarea celor care sînt ale particularilor²⁸". Cultul pentru monumentul trecutului coexistă cu acela, iute denumit, pentru "modernitate". Pesimismul lui Balzac merge mai departe. El prevede distrugerea completă a patrimoniului vechi care, cu timpul, nu va mai supraviețui decît în "iconografia literară", pentru care oferă un exemplu în *La Comédie humaine*. Spre deosebire de anticari, el concepe monumentul vechi, înainte de toate, ca pe un prețios obiect concret a cărui conservare fizică merită osteneala, dar, spre

deosebire de contemporanii săi englezi, el îl crede condamnat la dispariție de mersul istoriei²⁹.

Apărătorii englezi ai monumentelor istorice nu împărtășesc acest fatalism. Ei nu se resemnează cu dispariția vechilor edificii spre folosul noii civilizații care, înfrunchipată de America, construiește "o lume fără nici o amintire și fără nici o ruină"³⁰. Pentru ei, monumentele trecutului sînt necesare vieții prezentului; ele nu sînt ornament aleatoriu, nici arhaism, nici măcar purtătoare de cunoaștere și plăcere, ci parte a cotidianului.

Valoarea de pietate

Ruskin a adăugat astfel memoriei o destinație și o valoare nouă ale monumentului istoric. "Putem trăi fără [arhitectură], ne putem adora Dumnezeu fără ea, dar fără ea nu ne putem aduce aminte." Această afirmație din celebrul capitol VI ("The lamp of memory") din *The Seven Lamps of architecture* îi păstrează arhitecturii o funcție și un sens care sînt în contradicție cu ideile lui Hegel și ale aceluia Victor Hugo din "Ceci tuera cela". Dar mai ales, ea provine dintr-o altă intenționalitate.

Pentru autorul cărții *The Stones of Venice*, arhitectura este singurul mijloc de care dispunem pentru a păstra vie legătura cu un trecut căruia îi datorăm identitatea noastră și care e parte constitutivă a ființei noastre³¹. Dar acest trecut este definit în mod esențial și înaintea de toate, mai degrabă decît de istorie sau de o istorie, de generațiile de oameni care ne-au precedat. Chiar dacă i se întîmplă cîtodeată lui Ruskin să se apropie de monumente prin intermediul memoriei obiective a istoriei, el preferă totuși o abordare afectivă. Totuși, puritanul din el se apără întotdeauna în fața estetului³² și se teme să nu cadă în capcanele hedoniste ale artei. Astfel că el pătrunde în trecut din plin prin intermediul sentimentelor morale de pietate și respect. De ce amintesc așadar vechile edificii? De valoarea sacră a lucrărilor pe care oameni de bine, dispăruți și necunoscuți, le-au săvîrșit pentru a-și onora Dumnezeu, amenaja căminul, manifesta diferențele dintre ei. Făcîndu-ne să vedem și să atingem ceea ce au văzut și au atins generațiile dispărute, cel mai umil lăcaș³³ posedă, la fel ca cel mai glorios edificiu, puterea de a ne pune în termeni de comunicare, aproape în contact, cu ele. Ruskin folosește o metaforă cu care

Bahtine ne-a familiarizat între timp: edificiile trecutului ne vorbesc, ne fac să auzim glasuri³⁴ care ne implică într-un dialog.

În același timp, este important să ne amintim că monumentele istorice nu sînt punctul de pornire al reflecției lui Ruskin asupra arhitecturii. În *The Seven Lamps*, ca și în *The Stones of Venice* sau în mulțimea de conferințe pe care le-a susținut începînd cu anii 1850, el își pune întrebări cu privire la construcțiile epocii lui, în particular, și cu privire la natura arhitecturii, în general. El se întreabă cum ar putea regăsi ea, în criza deschisă de revoluția industrială, valoarea de pietate care îi este consubstanțială. Altfel spus, cum ar putea deveni, după o formulă în aparență sibilină, "arhitectura prezentului istorică"³⁵? Acest calificativ nu poate fi meritat, după Ruskin, decît dacă arhitectura își recapătă esența și rolul său memorial prin calitatea lucrăturii și a investiției morale al căror obiect îl constituie.

Se poate vedea că Ruskin, apropiind în acest fel edificiile prezentului și trecutului, nu e departe de a reda monumentului istoric valoarea și funcțiunea monumentului original³⁶. Într-adevăr, făcînd abstracție de valoarea istorică ce îi e inerentă, primul nu se distinge de cel de al doilea decît prin caracterul imprecis, general și chiar generic a ceea ce el cheamă în memorie prin sentimentul difuz de pietate: figura intactă a operei, împlinită solidar și manual de generații de oameni.

Ideile lui Ruskin au îmbogățit conținutul conceptului de monument istoric, făcînd ca arhitectura domestică să i se integreze cu drepturi depline. În plus, criticînd pe cei ce se interesează exclusiv de "bogăția izolată a palatului"³⁷, el se gîndește și la *continuitatea* țesutului format de casele mai umile: este cel dintîi, urmat curînd de Morris, care include în cîmpul moștenirii istorice ce trebuie păstrată "ansamblurile urbane"³⁸ cu același statut ca al edificiilor individuale.

Prin readucerea în memoria afectivă a dimensiunii sacre a operelor omenești, monumentul istoric dobîndește, în plus, o universalitate fără precedent. Monumentul tradițional, fără calificativ, era universal răspîndit, dar el făcea să re trăiască trecuturile specifice ale unor comunități specifice; pînă atunci, monumentul istoric făcuse referință la o concepție occidentală asupra istoriei și la dimensiunile sale naționale. În schimb, în concepția ruskiniană, oricare ar fi civilizațiile sau grupul social care l-au ridicat, monumentul istoric se adresează în mod egal tuturor oamenilor.

Ruskin și Morris au ajuns astfel primii care au conceput protecția monumentelor istorice la scară internațională și au militat în persoană pentru apărarea acestei cauze. În presă și la fața locului, ei anchetează și se luptă pentru monumentele și pentru orașele vechi din Franța, Elveția, Italia. Ruskin se îngrijorează: "Trebuie oare ca această mică Europă, acest colț de lume al nostru prins în pinza cu tonuri cenușii a atîtor străvechi biserici, aurit de singele atîtor bătlăii, trebuie deci ca acest mic fragment din pavimentul lumii, tocit de pașii atîtor pelerini, să fie măturat în întregime și împopoțonat cu lucruri noi pentru mascarada Viitorului?"⁴² El propune chiar, încă din 1854, crearea unei organizații europene de protecție dotată cu structuri financiare și tehnice adecvate și lansează noțiunea de "bun european"⁴³. Iar în ce-l privește pe Morris, după ce s-a ridicat împotriva distrugerii unui cartier popular din Neapole⁴⁴, el duce bătlăia dincolo de frontierele europene pînă în Turcia și în Egipt, unde caută să facă să fie protejate arhitecturile arabă și coptă⁴⁵.

În toate aceste domenii, britanicii au fost deschizători de drumuri. Locul lor a fost luat mai apoi de italieni, mai cu seamă de Gustavo Giovannoni⁴⁶. Acesta a elaborat, încă din 1913, conceptul de arhitectură minoră care, într-o perspectivă mai generală, mai puțin morală, mai istorică și mai estetică, depășește și înglobează conceptul de arhitectură domestică. Arhitectura minoră devine parte integrantă a unui nou tip de monument, vechiul ansamblu urban: "Un oraș istoric constituie în sine un monument prin structura sa topografică și prin aspectul său peisager, prin caracteristica drumurilor ca și prin ansamblul edificiilor sale majore și minore; de aceea, va fi necesar să i se aplice în mod ideal legile de protecție și aceleași criterii de restaurare, degajare, refacere și inovație ca în cazul unui monument individual"⁴⁷. Noutatea ideilor lui Giovannoni se va vedea în capitolul pe care ni s-a părut că îl merită istoria complexă a inventării patrimoniului urban istoric începînd cu primele bătlăii ale lui Ruskin.

Practici: legislație și restaurare

Consracarea monumentului istoric nu și-ar merita numele dacă s-ar limita la recunoașterea noilor sensuri și valori. Mai mult decît atît, ea este întemeiată pe un ansamblu de practici a căror instituționalizare a fost catalizată de puterea forțelor destructive care nu mai sînt deliberate și ideologice, ci inerente logicii erei industriei, forțe care de acum înainte vor amenința monumentele istorice. Mutația care transformă în același timp modurile de viață și organizarea spațială a societăților urbane europene face ca vechile țesuturi urbane să devină învechite. Monumentele inserate acestor țesuturi apar dintr-o dată ca obstacole și piedici ce trebuie răsturnate sau distruse pentru a face loc liber noului mod de urbanizare, sistemului și scării sale de drumuri și parcelare. În plus, întreținerea edificiilor vechi este din ce în ce mai neglijată iar restaurarea lor nu se mai supune unor reguli meșteșugărești. Sintem astfel confrunțați cu două tipuri de vandalism care au fost desemnate, în epocă, în Franța și în Anglia, cu aceleași calificative: distrugător și restaurator.

Montalembert a întocmit picantul palmares al promotorilor celor două tipuri. Pentru "vandalism distrugător", el atribuie premiul întîi "guvernului", premiul al doilea "primariilor și consiliilor municipale", al treilea "proprietarilor", al patrulea "consiliilor de fabrică și preoților". "Locul cinci, la o foarte mare distanță de cei dinainte, [revine] răzmeriței." În ceea ce privește "vandalismul restaurator", trofeul revine clerului, urmat de guvern, consiliile municipale și proprietari. Răzmerița are cel puțin "avantajul de a nu restaura nimic"⁴⁸.

Chiar aceștia sînt, practic în această ordine a importanței, protagoniștii pe care îi va înfrunta Mérimée în cursul turneelor sale de inspecție. În Vienne⁴⁹ de pildă, de-a lungul a douăzeci de ani, va duce o luptă homerică pentru a salva de la demolare (baptisteriul Saint-Jean, turnul Saint-Porchaire din Poitiers) sau de la degradare (Saint-Savin, Notre-Dame din Poitiers) piesele majore ale patrimoniului din Poitou.

În contextul secolului XIX, demersul apărătorilor patrimoniului nu putea fi eficace decît în două forme specifice și complementare: o legislație de protecție și o disciplină de conservare.

Originea legislației franceze a monumentelor istorice

Oricât ar fi de interesant, nu voi putea intra aici în conținutul și particularitățile diferitelor legislații naționale⁵¹. Voi evoca doar lucrările care au precedat instituirea legislației franceze, rămasă pentru mult timp de referință, întâi pentru Europa apoi pentru restul lumii, datorită clarității și raționalității procedurilor sale.

Calea fusese deschisă de Comitetul de instrucție publică din timpul Revoluției. Totuși, drumul care se încheie cu promulgarea, în 1887, a primei legi asupra Monumentelor istorice este laborios. Între 1830, când Guizot a creat prin decret funcția de inspector al monumentelor istorice, și 1887, există o lungă și eroică fază de experimentare și reflecție: întregul dispozitiv (centralizat) de protecție se bazează pe credința și devotamentul câtorva oameni care-l asistau în mod benevol pe inspector. Ei nu dispuneau nici de instrumente specifice nici de servicii specializate care să-i ajute să-și îndeplinească misiunea asumată.

Postul de inspector îi revine mai întâi lui Vitet. Acesta demisionează în 1834, în favoarea lui Mérimée, după ce se hotărâse să se consacre unei cariere de deputat care îi va permite mai apoi să orienteze politica bugetară a statului în beneficiul monumentelor. Inspectorul avea ca misiune determinarea, de acum înainte se va spune "clasarea" edificiilor care au dreptul de a dobândi statutul de monument istoric. În curând, el va fi asistat în acest demers, ca și în repartizarea creditelor de stat⁵² alocate întreținerii și restaurării clădirilor clasate, de o Comisie a monumentelor istorice, creată prin circulara din 10 august 1837. Membrii benevoli ai acestei Comisii și cei ai Comitetului pentru lucrări istorice creat în 1830⁵³ au fost cei dintâi adevărați profesioniști ai unei opere de discernere, reflexivă și practică în același timp, pe care au îndeplinit-o, timp de decenii, cu pasiune, competență și regularitate. Alături de Victor Hugo, Montalembert și Victor Cousin, baronul Taylor⁵⁴ a fost una din figurile cele mai originale și mai active.

Avantajele sistemului: procedura de clasare, investită de autoritatea statului și complet centralizată în subordinea directă a ministrului de Interne, devine un formidabil instrument de reperaj și control. Între 1840 și 1849, numărul de monumente clasate ajunge de la

934 la 3 000⁵⁵. Regulile de selecție nu sînt dictate de criterii de erudiție, ci de imperativele pragmatice și economice ale unei politici de conservare și protecție⁵⁶. Acestea permit și o unitate de acțiune, inaccesibilă societăților englezești, ale căror ideologii și poziții doctrinare erau divizate. Inconveniente ale sistemului: sarcina inspectorului e strivitoare. O dovedește îndeajuns, la mai puțin de un an de la numirea sa, primul *Rapport* al lui L. Vitet către ministrul de Interne asupra "monumentelor, bibliotecilor, arhivelor și muzeelor din departamentele Oise, Aisne, Marne, de Nord și Pas-de-Calais". Condițiile în care se efectuează călătoriile de inspecție sînt detestabile. În corespondența sa, Mérimée ne lasă să ghicim urmările pe care starea drumurilor și lipsa hotelurilor le-au avut asupra sănătății sale⁵⁷.

Tot atît de însemnate sînt și lucrările care revin în sarcina comisiei. În plus, cum foarte bine a arătat F. Berce⁵⁸, această centralizare se realizează în detrimentul societăților locale de anticari și societăților de arheologie care abia apăruseră⁵⁹ la îndemnul lui Arcisse de Caumont. În loc să dezvolte competențele și să stimuleze inițiativele acestor instituții într-o operă de colaborare, structura centrală creată de Guizot le marginalizează. În ciuda penuriei de mijloace, domnii de la Paris nu vor să-și împartă puterea. Ei se tem de intervenții locale, îi limitează la munci de erudiție pe care și le-ar dori subordonate. Și, cu riscul de a fi inconsecvenți, ei le reproșează ocazional de a nu fi angajați în circuitele practice ale conservării și restaurării monumentelor, la a căror închidere au contribuit ei înșiși. Este inversul situației englezești unde societățile de protecție⁶⁰ continuă să prospere și să se implice direct în muncile de conservare. De exemplu: W. Morris creează în 1877 Society for the protection of ancient buildings. Un an mai târziu, aceasta a întocmit o documentație asupra a 749 biserici intacte. Un ultim handicap francez, în raport cu societățile de protecție britanice private și locale: subțirimea finanțării de stat nesuținută de nici un mecenat. Inspectorul și Comisia sînt constrinși să sacrifice numeroase monumente. Cele care sînt salvate sînt în general sustrate riscurilor unei folosințe vii și destinate aceleiași "vizite" ca obiectele de muzeu.

O primă lege a fost în sfîrșit promulgată în 1887. Un regulament o completează în 1889. Forma definitivă i se dă în 1913, ea constituind astăzi textul legislativ de referință al legii asupra monumentelor istorice⁶¹: se instituie astfel un aparat de stat centralizat,

dotat cu o puternică infrastructură administrativă și tehnică, un Serviciu al monumentelor istorice și o grilă de proceduri juridice adaptate tuturor cazurilor previzibile.

Această legislație confirmă centralizarea, unitatea și coerența politicii franceze de conservare a monumentelor istorice, care se vede mai apoi dotată cu mijloace proprii de acțiune. Deși în acord cu tradiția centralizată a Franței, ea a funcționat totuși ca model și în alte țări unde rolul statului era mai puțin preponderent iar descentralizarea era tradițională (Germania, Italia). În Anglia, intervenția statului în gestiunea și conservarea monumentelor istorice s-a produs târziu, cu *Ancient Monuments Protection Act* din 1882⁵⁸ și a rămas redusă.

Legea din 1913 nu se va dovedi totuși lipsită de inconvenient: încetineala birocratică; estomparea progresivă a rolului activ, stimulator și anticonformist jucat de actorii benevoli, înlocuiți de funcționari; Comisia monumentelor nu mai păstrează decât un rol consultativ și, în multe din cazuri, recomandările sale nu sînt urmate; în sfîrșit, slăbiciunea majoră: vidul doctrinar care stă la baza cadrului administrativ, tehnic și juridic al procedurilor. O dovedește definiția dată monumentului istoric: bun mobil sau imobil "a cărui conservare prezintă un interes public din punctul de vedere al istoriei sau al artei"⁵⁹. Definiția nu e însoțită nici de o analiză a noțiunii, nici de criterii de discernămint practic. Această carență, ale cărei cauze ar merita căutate și analizate, este fără îndoială răspunzătoare de întîrzierea Franței în acest domeniu de-a lungul secolului XX.

În 1825, Victor Hugo era indignat de soarta precară în care erau lăsate monumentele franceze. Și adăuga: "Trebuie oprit ciocanul care mutilează fața țării. O lege ar fi de ajuns. Să fie făcută. *Oricare ar fi drepturile de proprietate*, distrugerea unui edificiu istoric nu trebuie permisă"⁶⁰. Rînduri semnificative. Verigă în lanțul timpului, ele anticipează restricțiile aduse dreptului de proprietate al deținătorilor privați de patrimoniu istoric de către legislatorul francez, moștenitor al Revoluției de la 1789. Dar tot ele mai fac dovada unui frumos optimism: chiar însoțită de măsuri penale, o lege nu este de ajuns. O constatăm și astăzi. Ocrotirea monumentelor vechi este, înții de toate, o mentalitate.

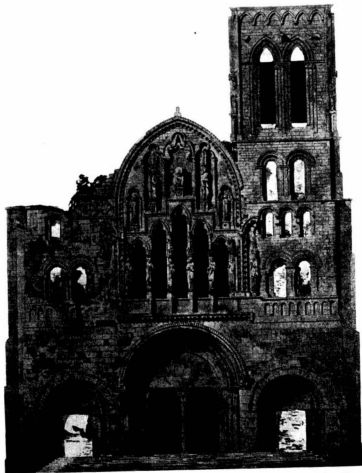
Restaurarea ca disciplină

A voi și a ști să "clasezi" monumente e un lucru. A ști mai apoi să le conservi în mod fizic și să le restaurezi este o altă treabă care se bazează pe altfel de cunoștințe. E nevoie de o practică specifică și practicieni specializați, "arhitecți ai monumentelor istorice" pe care secolul XIX a trebuit să-i inventeze.

Aceasta a fost, în Franța, opera lui Vitet și Mérimée. A evoca, chiar sumar, aventura lor specifică, înseamnă a scoate la iveală un ansamblu de probleme generale, încă actuale și care implică, în maniera lor, sensul monumentului istoric. Să reluăm exemplul din Vienne. Încă din primul său turneu, Mérimée clasează biserica Saint-Savin. Edificiul, a cărui boltă era fisurată, cerea reparații și consolidări de urgență. Mérimée nu este arhitect. Spre deosebire de anticari și de istoricii artei, între care totuși se numără, funcția îl confruntă cu chestiuni practice și tehnice care țin de construcție și arhitectură. Inspectorul funcționează ca o curea de transmisie între știința istoricilor și măiestria practicienilor și se lovește, în această postură, de trei obstacole majore.

Primul dintre acestea este comun tuturor țărilor europene, cu relativa excepție a Angliei: și anume, ignoranța arhitecților, mai ales a celor departamentali și comunali, în materie de construcții medievale⁶¹. De la epoca clasică încoace, studiul construcțiilor antice face parte din formația arhitecților. Mai mult, aceștia au contribuit activ la progresul arheologiei greco-romane. Contribuțiile unor Soufflot și Le Roy, Hittorf și Garnier, de pildă, au dovedit policromia arhitecturii antice. În schimb, totul trebuie învățat în domeniul goticului. Situația arhitecturii romanice este încă și mai rea: aceasta e disprețuită și socotită fără valoare nu doar de practicieni, dar chiar de istorici ai artei de talia lui Caumont⁶².

Mérimée se lovește în mod exemplar de această ne-recunoaștere în cursul turneelor sale prin Poitou. Grație subvențiilor atribuite de stat în 1835 și 1837, Dulin, arhitectul departamentului Vienne, a astupat cu ciment fisura longitudinală a boltii bisericii Saint-Savin, fără să-i pese de frescele care o împodobesc. "Această crimă, scrie Mérimée lui Vitet, este opera ultimului arhitect demisionar. Succesorul său nu-mi inspiră nici o încredere. Are nenorocul de a fi



"Dl Viollet-le-Duc va merge la Vézelay și va releva piața bisericii Madeleine. El va examina starea edificiului și va face devizul reparațiilor necesare. Va trebui să deosebească pe cele mai urgente și pe cele care pot fi amânate fără inconvenient" (Mérimee, 1839). Fațada vestică la 1840.

îngrozitor de prost și foarte ignorant⁶³." Același inconvenient și la baptisteriul Saint-Jean din Poitiers, unde "Les Antiquaires de l'Ouest" au încurajat distrugerea unor zidări romanice de dragul reconstituirii la împlinire a edificiului paleocreștin original⁶⁴.

Al doilea obstacol, propriu Franței: antagonismul dintre Paris și provincie. Voința centralizatoare a inspectorilor și a Comisiei monumentelor istorice îi face să aleagă arhitecți formați la Școala de arte frumoase din Paris. Aceștia se lovesc de ostilitatea, chiar de reaua voință locală⁶⁵.

În sfârșit, un obstacol mai grav: în ochii practicienilor, a lucra în consolidare și restaurare nu pare a oferi destulă satisfacție. Nu are prestigiu, nu solicită "geniul creator" al artistului și nici nu se plătește bine. E. Labrousse, celebrul autor al sălii de lectură de la Biblioteca națională, a fost ales pe baza competenței și culturii sale eclectice, pentru a restaura biserica colegială din Mantes. Cîteva luni mai târziu, clopotnița acesteia se dărimă. S-a aflat că Labrousse, ocupat cu treburi mai glorioase, sub-contractase lucrarea unui coleg local⁶⁶.

Inspectorii trebuiau nu doar să se dovedească buni psihologi pentru a descoperi, în mediul parizian și monden, pe acei "prix de Rome"* sau în cursul turneelor prin provincie, pe cei cîteva oameni gata să-și dedice activitatea profesională conservării trecutului. Aceștia mai trebuiau și formați: ei trebuiau inițiați în istoria artei și istoria construcțiilor, atunci pe cale de a se naște, învățați să ridice la rang de metodă prudența și smerenia. Mérimée și Vitet au fost nevoiți să răspîndească ei înșiși această pedagogie în lipsa unei instituții specializate sau, măcar, a unui curs de istoria arhitecturii medievale, pe care nu au reușit să-l impună Școlii de arte frumoase⁶⁷.

În cursul secolului XX, studiile pregătitoare în vederea conservării și restaurării monumentelor istorice au pretins dobîndirea suplimentară a numeroase noi cunoștințe științifice și tehnice, legate mai ales de patologia materialelor⁶⁸. Dar istoria arhitecturii a rămas fundamentală. Ea a reprezentat, se va vedea, un atu major în Italia și în țările de limbă germană, unde ea a fost deseori integrată în

* "Prix de Rome: recompensă care înseamnă, în Franța, pentru artiștii laureați (muzicieni, pictori, sculptori, arhitecți și gravori), a merge la Roma să se perfecționeze în arta lor, pe cheltuiala guvernului. Laureatul în sine: a se căsători cu un prix de Rome." *Nouveau petit Larousse illustré*, Paris, 1927, p. 829. (n. tr.)

învățămintul Școlilor de arhitectură. În Franța, această învățătură a lipsit totdeauna din Școala de arte frumoase.

Intervenția asupra monumentelor istorice a practicienilor specializați nu cere numai cunoștințe pozitive, istorice, tehnice, metodologice. Ea angajează și o doctrină care poate articula foarte diferit aceste cunoștințe și priceperi prin modificarea obiectivului și naturii intervenției arhitecturale. Noua disciplină care s-a constituit cu începere din anii 1820, adică conservarea monumentelor vechi, este în mod necesar solidară cu noile valori și sensuri atribuite atunci monumentului istoric.

Aporiile restaurării:

Ruskin sau Viollet-le-Duc

Astfel, dezbaterea asupra restaurării, care-i dezbinase pe anticarii și arhitecții englezi înaintea altora la finele secolului XVIII, se găsește îmbogățită și lărgită la dimensiunile scenei europene. Schematic vorbind, se înfruntă două doctrine: una din ele, cea intervenționistă, predominantă în ansamblul țărilor europene; cealaltă, anti-intervenționistă, este proprie mai ales Angliei. Acest antagonism poate fi simbolizat de acela dintre Viollet-le-Duc și, respectiv, Ruskin, cei care au apărut cu cea mai mare convingere și talent una sau cealaltă dintre doctrine.

În Marea Britanie, termenii polemicii deveniseră duri. De partea intervențiștilor, Wyatt, oia neagră a lui Carter și Milner, a fost înlocuit de Gilbert Scott (1811-1878), omul care, în ochii lui Ruskin și Morris, ar trebui împușcat. Deși beneficiază de o cunoaștere a arhitecturii medievale mult superioară celei a predecesorului său, Scott nu se simte mai puțin autorizat să apere poziții "corective", în numele fidelității istorice. El publică în 1850 *A plea for the faithful restoration of our ancient churches*⁶⁶ după ce declarase în 1842 că ar dori să vadă cuvîntul "restaurare" cenzurat din vocabularul arhitectural⁶⁷. El își permite chiar luxul de a critica demersul lui Viollet-le-Duc, cu toate că doctrina sa proprie, susținută de altfel de Societatea ecleziologilor, este o replică mai radicală a aceluiași demers⁶⁸. Acest sprijin i-a permis să intervină asupra majorității marilor catedrale engleze, iar ideile sale și-au exercitat autoritatea în Marea Britanie pînă în anii 1890.

De pe partea sa, Ruskin, urmat de Morris, apără un anti-intervenționism radical, pînă atunci fără precedent, care este consecința concepției sale asupra monumentului istoric. Munca generațiilor trecute conferă edificiilor pe care ni le-au lăsat un caracter sacru. Urmele pe care le-a imprimat asupra lor timpul fac parte din esența lor. Morris dezvoltă aceasta temă după o argumentație personală, lăsînd deschisă ipoteza optimistă a unui *revival* al artei vechi: valoarea monumentelor trecutului rezultă mai puțin din marea ruptură produsă de revoluția industrială în continuitatea meșteșugurilor, cît dintr-o conștientizare proprie secolului XIX. Dezvoltarea studiilor istorice a permis acestui secol să conceapă, pentru înția oară, caracterul unic și de neînlocuit al oricărui eveniment ca și al oricărei opere aparținînd trecutului⁶⁹.

Concluzie: ni se interzice să ne atingem de monumentele trecutului. "*Nu avem nici un fel de drept asupra lor. Ele nu ne aparțin nouă. Aparțin în parte celor ce le-au edificat, în parte tuturor generațiilor de oameni care ne vor urma*"⁷⁰. Orice intervenție asupra acestor "relicve"⁷¹ este un sacrilegiu. Violenta imprecățiilor ruskiniene împotriva restaurării izbucnește în a doua parte a capitolului "The lamp of memory", se repercutază în conferințele ulterioare ale criticului și își găsește ecouri vibrante într-o parte a presei engleze⁷². În adevăratul sens al termenului, restaurare înseamnă "distrugerea cea mai totală pe care o clădire o poate suferi", "lucrul este o minciună absolută". Proiectul restaurator este absurd. A restaura e imposibil. La fel ca a reda viața unui mort.

Morris denunță, poate mai mult decît Ruskin, zădărnica reconstrucții sau a copii. Ele ar presupune puțința de a ne re-cufunda în spiritul timpului cînd a fost construit edificiul și identificarea completă cu artistul⁷³. Pentru Ruskin și Morris, a vrea să restaurezi un obiect sau o clădire înseamnă a atenta la autenticitatea care îi constituie însuși sensul. S-ar părea că pentru ei destinul oricărui monument istoric este ruina și dezagregarea progresivă.

Cu toate acestea, ne dăm seama că acest rezultat poate fi, în realitate, întîrziat și că cei doi campioni ai anti-intervenționismului preconizează întreținerea monumentelor și admit ca ele să fie consolidate, cu condiția ca aceasta să se facă într-un mod invizibil⁷⁴. De fapt, intransigența cu care ei condamnă restaurarea se explică prin

credință necondiționată în perenitatea arhitecturii ca artă, de unde și proclamarea dogmatică a unei necesare "arhitecturi istorice", la Ruskin, și a unui *revival* necesar, la Morris. Pentru acesta din urmă, monumentele vechi fac "parte din mobilierul vieții noastre de fiecare zi"⁷⁰. Cuvântul este frumos. El desemnează bine precaritatea care le înserează în marea înlăntuire temporală și le situează, în opoziție cu obiectele de muzeu, pe același plan cu edificiile prezentului, chemate să joace același rol și să întîmpine același destin.

În partea franceză, doctrina și practica restaurării sînt dominate de figura lui Viollet-le-Duc. Pornind de la scrierile sale asupra acestui subiect și de la intervențiile asupra monumentelor franceze, este ușor să compunem o imagine a operei sale care o opune, punct cu punct, aceleia a lui Ruskin. De mai bine de un secol, contribuția lui Viollet-le-Duc este în general redusă la o definiție celebră din *Dictionnaire*-ul său: "A restaura un edificiu, înseamnă a-l readuce într-o stare completă care poate să nici nu fi existat la vreun moment dat"⁷¹, și la o concepție "ideală" a monumentelor istorice, care întemeiază în practică un intervenționism militant al cărui arbitrar a devenit oportun să fie denunțat: fațada gotică inventată a catedralei din Clermont-Ferrand, fleșele adăugate la Notre-Dame din Paris și la Sainte Chapelle, sculpturile distruse sau mutilate înlocuite cu copii, reconstituirile fantaziste ale castelului din Pierrefonds, reconstituirile compozite ale părților superioare ale bisericii Saint-Sernin din Toulouse.

Acest portret caricatural trebuie totuși estompat, fie și numai replasîndu-l în contextul intelectual al epocii și reamintind starea de degradare în care se găsea atunci în Franța cea mai mare parte a monumentelor incriminate. Mai trebuie amintite și textele în care Viollet-le-Duc descrie diversitatea edificiilor religioase din secolul XIII, "toate născute din același principiu", mare familie unde fiecare membru posedă totuși "un caracter de originalitate distinctă" în care "se simte mîna artistului, se recunoaște individualitatea sa"⁷². Nu trebuie ignorate interesul său pentru istoria tehnicilor și șantierelor, metodele sale de anchetă *in situ*, nici rolul pe care, printre primii, l-a atribuit relevelor fotografice și nici felul în care a știut, înaintea timpului său, să pună la adăpost sculpturile prea fragile sau prea amenințate ale fațadelor. Pe lîngă acestea, L. Grodecki⁷³ a arătat foarte bine că Pierrefonds, din care nu mai rămăseseră decît frag-

mente ruinate, a fost pentru Viollet-le-Duc ocazia unui divertisment: "enorma jucărie"⁷⁴, deplînsă de Anatole France, ne apare azi ca o anticipare a "Disneyland"-urilor.

Trebuie mai ales să ne întrebăm asupra sensului real al restaurărilor "agresive" sau "istoricizante" ale lui Viollet-le-Duc. Trebuie puse în evidență preocupările care-l conduc la intervențiile sale corective și pe care Mérimée era departe de a le putea imagina în timpul anilor 1840. Lectura lucrării sale *Entretiens sur l'architecture* arată că incomparabilul desenator al antichităților romane, medievalistul format de *Cours d'antiquités* al lui Arcisse de Caumont, finul cunoscător al Renașterii italiene și-a dedicat a doua parte a carierei sale unui pariu asupra prezentului și căutării unei ipotetice arhitecturi moderne. Contrar ipotezelor continuiste ale lui Ruskin și Morris, dar conform propriei sale abordări structurale a istoriei, această arhitectură se va naște, crede el, dintr-o ruptură. Ea se va prezenta sub forma unui sistem inedit; monumentele vechi, martore ale unor sisteme istorice perimate, prezintă interesul esențial de a-i marca locul vacant. Acest trecut pe care, după Ruskin și Morris, ne revine datoria de a-l păstra viu, este mort iremediabil. Demersul lui Viollet-le-Duc restauratorului se explică prin constatarea acestui deces.

Viollet-le-Duc are nostalgia viitorului și nu pe cea a trecutului. Această obsesie explică înăsprirea progresivă a demersului său de restaurare, în care poate nu au fost îndeajuns subliniate anumite arhaisme, asociate în mod curios unui spirit de avangardă. Astfel, Viollet își însușește analizele structurale ale lui Caumont și este, în plus, unul dintre primii care subliniază importanța dimensiunilor sociale și economice ale arhitecturii. Totuși, atunci cînd se ocupă de restaurarea reală a unor edificii medievale, noțiunea de structură îl conduce la regăsirea aceleiași atitudini idealiste care veghease la "restaurările" desenate de anticari monumentelor clasice și pe care le continuau "restituirile" Școlii de arte frumoase. Prin reconstituirea unui tip, el își oferea o unealtă didactică ce restituia obiectului restaurat o valoare istorică, dar nu și istoricitatea lui. La fel, brutalitatea intervențiilor sale ține adesea de faptul că, absorbit de preocupările sale didactice, el tinde să uite distanța constitutivă a monumentului istoric. Un edificiu nu devine "istoric" decît cu condiția de a fi perceput ca aparținînd în același timp la două lumi: una prezentă

și nemijlocit accesibilă, cealaltă trecută și imposibil de însușit. Vitet a consacrat acestei necesare conștientizări rînduri a căror vivacitate arată că ea nu devenise încă o obișnuință mentală în epocă⁴³. Chiar Viollet-le-Duc însuși aduce adesea dovezi în acest sens, în ciuda experienței sale. Astfel, de pildă, în avertismentul pe care îl adresează inspectorilor de diocază în 1873: "Ar fi pueril să reproducem [într-o restaurare] o dispunere eminamente vicioasă". O asemenea judecată de valoare pune în același timp sub semnul întrebării atît noțiunea de monument istoric, care devine o abstracțiune, cît și noțiunea de restaurare, care nu mai ține seama de autenticitatea obiectului restaurat.

Franța și Anglia

Alături de pozițiile radicale ale lui Viollet-le-Duc, atitudinea mult mai nuanțată a lui Vitet și Mérimée, ca și a majorității contemporanilor lor francezi care participă la apărarea monumentelor istorice, pare apropiată de aceea a englezilor adunați în jurul lui Ruskin și Morris.

Încă din primul său turneu în Vest, Mérimée notează în legătură cu "templul Saint-Jean" din Poitiers, restaurat sau mai curînd reconstituit după tradiția anticarilor: "Aș fi vrut ca noua restaurare să nu fi adăugat nimic la ceea ce timpul ne-a lăsat, să se fi mărginit la curățire și consolidare. În cîteva locuri, zidurile au fost acoperite cu tencuială nouă și aceasta este o greșeală gravă, căci era important să se conserve cu religiozitate înfățișarea veche a zidărilor care au fost reparate înainte în mai multe rînduri⁴⁴." A reduce la un strict minim intervenția arhitectului reparator are pentru el valoare de principiu, de fiecare dată cînd starea monumentului o permite. Mérimée i-o reamintește fără încetare lui Viollet-le-Duc ca și altor interlocutori. Este de altfel și singurul mijloc de a le conserva monumentelor istorice o calitate esențială: patina. Victor Hugo apără aceeași poziție privitor la monumente care, "îmbătrînite sau mutilate, au primit de la timp sau de la oameni o anume frumusețe" și care "sub nici un pretext nu trebuie atinse pentru că estompările produse de timp și de oameni au importanță pentru istorie și uneori pentru artă. A le consolida, a le împiedica să piară, iată tot ce ne putem permite⁴⁵". Vitet recomandă și el un respect pe care îl compară cu cel datorat bijuteriilor de familie. Și le arată francezilor exemplul englez: pentru a

învăța conservarea și restaurarea, tinerii arhitecți ar trebui trimiși în Anglia așa cum sînt trimiși la Roma⁴⁶.

Înrudirea unor formule nu trebuie totuși să ne înșele. Acordul francezilor cu pozițiile ruskiniene este limitat. Pentru francezi, monumentele care "nu trebuie atinse" sînt puțin numeroase. Victor Hugo arată foarte bine că majoritatea se constituie, dimpotrivă, din categoria "celor care, departe de a fi cîștigat, au pierdut prin îmbătrînire și degradări⁴⁷". Într-adevăr, în Franța, un monument istoric nu este conceput nici ca o ruină, nici ca o relicvă care se adresează memoriei afective. El este întîi de toate un obiect determinat istoric și apt pentru a fi analizat rațional, și numai apoi un obiect de artă. Un postulat, de negîndit pentru Ruskin, subîntinde în general abordarea franceză: restaurarea este cealaltă față, obligatorie, a conservării; necesară, ea trebuie și poate fi fidelă; iar aceasta e o chestiune de metodă și de pricepere.

Trebuie, spune Hugo, ca lucrările "să fie făcute cu grijă, cu știință și cu inteligență⁴⁸". Vitet este și mai precis: "Trebuie să adoptăm un punct de vedere exclusiv, trebuie să renunțăm la orice idee actuală și să uităm timpul în care trăim, pentru a deveni contemporani cu monumentul pe care îl restaurăm, cu artiștii care l-au construit, cu oamenii care l-au locuit. Trebuie să cunoaștem profund toate procedeele artei, nu doar în principalele sale epoci, ci și în cutare sau cutare perioadă a fiecărui secol, în vederea restabilirii, dacă trebuie, a unei întregi părți dintr-un edificiu, la vederea unor simple fragmente, nu prin capriciu sau ipoteză, ci printr-o inducție severă și conștiincioasă⁴⁹".

Nu se poate refuza mai bine punerea problemei autenticității estetice conferite unui monument de singularitatea și vîrsta lui și care, recunoscută mai tîrziu, nu coincide cu autenticitatea lui istorică și tipologică. Se poate într-adevăr face abstracție de epocă? Metoda inductivă de reconstituire se poate transpune de la domeniul științelor naturale la cel al artei? Aceste întrebări nu sînt abordate. Postulînd posibilitatea unei restaurări fidele și a unei copii pe care perfecțiunea sa o face de neîdovedit, francezii înalță la rang de adevăr minciuna denunțată de Ruskin și Morris și dezvăluie privilegiul pe care ei îl acordă valorilor memoriei istorice⁵⁰ în raport cu cele ale memoriei afective și ale folosirii pioase. În același spirit, în timp ce critică cu pertință anumite refolosiri ale edificiilor vechi, francezii tind, mai degrabă decît englezii, să favorizeze muzeificarea monumentelor istorice. Vitet rezumă fără reticente logica acestei atitudini atunci cînd

regretă că catedralele noastre continuă să servească cultului căci "folosirea este un gen de vandalism lent, pe nesimțite, neobservat, care ruinează și deteriorează aproape la fel ca o devastare brutală"⁹¹.

Această analiză a atitudinilor și comportamentelor care opun Franța Marii Britanii în materie de restaurare nu are decât o valoare generală. Am căutat să reperiez tipuri ideale și tendințe. Am neglijat într-adevăr excepțiile și cazurile limită. Au existat în Anglia rivali ai lui Viollet-le-Duc, cum o arată de altfel exemplul lui G. Scott și al partizanilor săi ecleziaști. La fel, în Franța, Montalembert (poate singur) apără o ideologie *revivalist*-ă în pagini cu accente ruskiniene⁹². Viollet-le-Duc, pe care Ruskin și Morris nu au pierdut nici o ocazie de a-l vorbi de rău sau de a-l discredita⁹³, a fost apărut public, cu subtilitate, de anumiți arhitecți englezi⁹⁴ în timp ce Morris era taxat de fetișism și luat în zeflemea fără menajamente de editorialistul de la *The Builder*⁹⁵. În mod omolog, scrisoarea adresată din Alexandria (18 martie 1851) de William Morris către *Athenaeum* a fost imediat tradusă și publicată de *Revue générale de l'architecture*⁹⁶, iar restaurările lui Viollet-le-Duc au fost analizate și criticate fără cruțare, încă din 1844, de Didron în ale sale *Annales archéologiques*, cu mult înainte ca Anatole France⁹⁷ să se ocupe de aceasta.

Nu rămâne mai puțin adevărat că doctrina lui Ruskin s-a născut și a înflorit în Anglia, nu în altă parte, și că Franța, în măsura în care își proteja monumentele, urma în cea mai mare parte preceptele lui Viollet-le-Duc. Cum și Ruskin însuși a înțeles⁹⁸, destinul acestui antagonism doctrinal era previzibil. Ce putea face teza sentimentală a lășării pradă îmbătrînirii (și pieirii), cu complexele sale firești în ce privește consolidarea, împotriva proiectului raționalist și spectacular al arhitecților și istoricilor intervenționiști? Europa întreagă era gata să adere la ideile lui Viollet-le-Duc. Acestea înțelegeau mai ales aspirațiile istoriciste ale restauratorilor formați în țările de limbă germană și ale Europei centrale.

Sinteze

Orice domeniu al cunoașterii pe cale de a se constitui pretinde critica conceptelor, demersurilor și proiectelor sale. Disciplinele

gemene ale conservării și restaurării monumentelor istorice nu au făcut excepție. După opera fondatoare a primei generații, a urmat, la sfârșitul secolului, o reflecție secundă, critică și complexă.

*Dincolo de Ruskin și Viollet-le-Duc,
Camillo Boito*

Deja din ultimul sfert al secolului XIX, hegemonia doctrinei lui Viollet-le-Duc începe să fie zdruncinată de un demers mai întrebător, mai nuanțat și chiar mai bine informat, datorită progreselor arheologiei și istoriei artei. Această orientare a trecut în practică încet, într-un mod anonim și aproape pe ascuns. A fost totuși definită, pusă în operă și apărută cu strălucire de un om a cărui operă anticipatoare este astăzi aproape ignorată, cu excepția țării sale de origine, Italia⁹⁹.

Camillo Boito¹⁰⁰ (1835-1914) este unul din acei arhitecți italieni care, ca și Giovannoni pentru generația următoare, datorează originalitatea operei și ideilor lor unei formații fără egal în Franța și în majoritatea celorlalte țări. Inginer, arhitect și istoric al artei, competențele sale îi permit să se situeze la articulația a două lumi devenite străine: lumea artei, trecută și prezentă, lumea modernității tehnice.

În Italia, ca și în alte părți, principiile lui Viollet-le-Duc inspiraseră majoritatea marilor restaurări, în special la Florența, Veneția și Neapole unde Ruskin și Morris le atacaseră în mod direct. Confruntat cu aceste două doctrine antagonice, Boito împrumută ce e mai bun din fiecare pentru a extrage, în scrierile sale, o sinteză subtilă pe care, de altfel, nu o va aplica întotdeauna în propriile sale restaurări.

Boito a ajuns să formuleze un ansamblu de directive pentru conservarea și restaurarea monumentelor istorice¹⁰¹ cu ocazia a trei congrese internaționale ale inginerilor, reunite la Milano și Roma între 1879 și 1886. Acestea au fost integrate în legea italiană din 1909. G. Giovannoni face referire și aderă la ele fără rezerve când, în 1931, face bilanțul "restaurării italiene a monumentelor în Italia" în cadrul Conferinței de la Atena. Cu toate acestea, demersul dialectic al lui Boito nu se dezvăluie nicăieri mai bine ca în eseul scris sub formă de dialog, "Conservare o restau-

rare", care a apărut în culegerea sa *Questioni pratiche di belle arti*, în 1893.

Aici, autorul dă alternativ cuvîntul la doi practicieni: unul apără ideile lui Viollet-le-Duc, pe care îl invocă și citează în mai multe rînduri, iar celălalt, *alter ego*-ul lui Boito, le critică slujindu-se de argumente împrumutate de la Ruskin și Morris (ale căror nume nu sînt menționate). Boito construiește progresiv propria sa doctrină pe această opoziție¹⁰².

Concepția sa de conservare a monumentelor, fondată pe noțiunea de autenticitate, o datorează lui Ruskin și Morris. Nu trebuie să păstrăm doar patina edificiilor antice, ci și adăugirile succesive cu care le-a încercat timpul: adevărate stratificări, comparabile cu acelea ale scoarței terestre, pe care Viollet-le-Duc le osîndește fără scrupul. La fel, respectul autenticității trebuie să recuze concepția "paleontologistă", după care Viollet reconstituie părțile dispărute ale edificiilor, și încă și mai mult tipologia stilistică, aceasta sfîrșind, în pofida anumitor declarații contrare, prin a face să nu fie recunoscut caracterul singular al fiecărui monument¹⁰³.

Dar împreună cu Viollet-le-Duc, împotriva lui Ruskin și Morris, Boito susține prioritatea prezentului față de trecut și afirmă legitimitatea restaurării. Desigur, aceasta nu reprezintă decît ultima soluție. Ea nu trebuie practică decît *in extremis*, cînd toate celelalte mijloace de salvagardare (întreținere, consolidare, reparații neexpuse vederii) au eșuat. Atunci, ea se dovedește necesarul și indispensabilul complement al unei conservări al cărei proiect însuși nu poate exista fără ea.

Afirmarea coeziunii celor două noțiuni, pe care Ruskin și Morris le considerau incompatibile și pe care Viollet-le-Duc le credea sinonime, conduce la o concepție complexă despre restaurare. Cea mai mare dificultate constă în a ști întîi să evaluezi cu justete necesitatea sau oportunitatea intervenției, să o localizezi, să-i determini natura și importanța. Odată recunoscut principiul restaurării, ea trebuie să își cîștige legitimitatea. Pentru aceasta, trebuie și este suficient ca ea să fie recunoscută drept ceea ce este. Caracterul raportat, accidental, ortopedic al lucrării trebuie marcat în mod fățiș. Nu trebuie în nici un caz să treacă drept original. Neautenticitatea părții restaurate trebuie să poată fi deosebită

dintr-o privire de părțile originale ale edificiului, grație unei puneri în scenă ingenioase recurgînd la multiple artificii: materiale diferite, culoare diferită de acelea ale monumentului original, punerea pe părțile restaurate a unor inscripții și semne simbolice precizînd condițiile și datele intervențiilor, difuzarea, locală și în presă, a informațiilor necesare și, în special, a fotografiilor diferitelor faze de operații, conservarea în apropierea monumentului a unor părți pe care restaurarea le-a înlocuit¹⁰⁴.

Pe de altă parte, Boito nu recunoaște numai că orice intervenție arhitecturală asupra unui monument trebuie să fie necesarmente datată și marcată de stilul, tehnicile și meșteșugurile din epoca în care a fost întreprinsă. El deplînge, pe lîngă aceasta, modul identic de tratare aplicat monumentelor diverse și propune trei tipuri de intervenție după stilul și vîrsta edificiilor abordate: pentru monumentele din Antichitate, o restaurare *arheologică* care să aibă în vedere înainte de toate exactitatea științifică și, în caz de reconstituire, consideră numai masa și volumul, lăsînd cumva în alb tratirea suprafețelor și a ornamentației lor; pentru monumentele gotice, o restaurare *pitorească* care să îndrepte efortul mai ales asupra scheletului (osaturii) edificiului, lăsînd pradă deteriorării restul trupului (statuarul și decorul); în sfîrșit, pentru monumentele clasice și baroce, o restaurare *arhitecturală* care să țină seama de edificii în totalitatea lor.

Conceptele de autenticitate, de ierarhie a intervențiilor, de stil restaurativ i-au permis lui Boito să pună bazele restaurării ca disciplină. El a enunțat un ansamblu de reguli care au fost modulate și subțiate ca urmare a distrugerilor cauzate de conflictele armate, începînd cu primul război mondial, și odată cu evoluția tehnicilor constructive, dar care rămîn valabile în esență.

Alois Riegl: o contribuție majoră

O operă de reflecție mai ambițioasă, cu privire la ansamblul atitudinilor și conduitelor legate de noțiunea de monument istoric, a fost împlinită la începutul secolului XX de marele istoric de artă vienez Alois Riegl (1858-1905)¹⁰⁵. Acesta era pregătit pentru un astfel de demers prin tripla sa formație de jurist, filosof și istoric și prin

experiența concretă pe care a dobândit-o în calitate de conservator de muzeu¹⁰⁶.

În 1902, Riegl a fost numit președintele Comisiei austriece a monumentelor istorice și însărcinat să schițeze o nouă legislație pentru conservarea monumentelor. Un an mai târziu apără, în chip de introducere la aceste măsuri juridice, *Der moderne Denkmalkultus (Le Culte moderne des monuments)*¹⁰⁷. Acest firav opuscul este o lucrare de temelie. El mobilizează întreaga cunoaștere și experiență ale istoricului de artă și ale conservatorului de muzeu pentru a întreprinde o analiză critică a noțiunii de monument istoric. Acesta nu este abordat doar într-o optică profesională, ca aceea a lui Boito. Monumentul istoric este tratat ca obiect social și filosofic. Investigația sensului sau sensurilor atribuite de societate monumentului istoric permite ea singură întemeierea unei practici. De unde dublul demers istoric și interpretativ.

Cel dintâi, Riegl stabilește fără ambiguitate distincția pe care eu am încercat s-o dezvolt între monument și monumentul istoric a cărui apariție o situează, în câteva rânduri, în Italia secolului XVI. El este și cel dintâi care definește monumentul istoric prin valorile cu care acesta a fost investit de-a lungul istoriei, îi întocmește inventarul și-i stabilește nomenclatura.

Analiza sa este structurată pe opoziția dintre două categorii de valori. Unele, zise "de rememorare" (*Erinnerungswerte*), sînt legate de trecut și implică memoria. Celelalte, numite de "contemporaneitate" (*Gegenwartswerte*), aparțin prezentului.

Acestei structuri duale îi corespunde distincția, pe care eu am utilizat-o din belșug, dintre valori pentru istorie și istoria artei pe de o parte și valori de artă pe de alta¹⁰⁸. Dar Riegl nu s-a oprit aici. El a mai descris și înscris de îndată printre valorile de rememorare una nouă, pe care o vede apărînd în a doua jumătate a secolului XIX și pe care o numește "valoare de vechime". Aceasta ține de vîrsta monumentului și de urmele pe care timpul nu încetează să i le imprime: astfel se găsește rechemată în memorie, printr-un sentiment "vag estetic", tranzitivitatea creațiilor omenesci al căror sfîrșit este degradarea inevitabilă ce rămîne, cu toate acestea, singura noastră certitudine. Spre deosebire de valoarea istorică ce depinde de cunoaștere, recursul valorii de vechime este imediat perceptibil de către fiecare. Ea se

poate deci adresa sensibilității "tuturor, să fie valabilă pentru toți fără excepție". Riegl nu menționează numele lui Ruskin. Este clar, totuși, că valoarea sa de vechime, care suscită în privința monumentelor istorice o "pioasă atenție"¹⁰⁹, este foarte aproape de valoarea ruskiniană de pietate. Însă semnificația lor este foarte diferită: Ruskin militează pentru o etică și caută să impună concepția sa morală asupra monumentului unei societăți pe care propriile tendințe o antrenează în sens invers. Riegl pleacă, dimpotrivă, de la o constatare. Privirea lui asupra societății industriale este alta: istorică, nu normativă. Valoarea de vechime a monumentului istoric nu este pentru el un legămint, ci o realitate. Modul nemijlocit în care această valoare se prezintă oricui, ușurința cu care ea se oferă apropierii maselor (*Massen*), seducția ușoară pe care o exercită asupra acestora lasă să se prevadă că ea va fi valoarea dominantă a monumentului istoric în secolul XX.

A două categorii (*Gegenwartswerte*) nu e mai puțin bogată și diferențiată decît prima. Într-adevăr, alături de transcendentă "valoare de artă", Riegl le include o terestră valoare "de folosință", ce ține de condițiile materiale de utilizare practică a monumentelor. Consubstanțială monumentului fără calificativ, pentru Riegl, această valoare de folosință este inerentă oricărui monument istoric, fie că și-a păstrat rolul memorial original și funcțiunile străvechi, fie că au primit altele noi, inclusiv muzeografice. Lipsa valorii de folosință este criteriul care distinge monumentul de ruinele arheologice a căror valoare este esențialmente istorică și de o ruină al cărei preț provine esențialmente din vechime. Cît privește valoarea de artă, Riegl o descompune în două categorii. Prima, calificată ca "relativă", privește partea creației artistice vechi rămasă accesibilă sensibilității moderne¹¹⁰. A doua, numită valoare "de nouitate" (*Neuheitswert*) privește înfățișarea proaspătă și nealterată a operelor. Ea "reiese dintr-o atitudine milenară care atribuie noului o incontestabilă superioritate asupra vechiului [...]". În ochii multîmii, numai ce este nou și intact este frumos¹¹¹. Această valoare este cu atît mai interesantă cu cît, în ciuda universalității pe care Riegl i-o atribuie, fără îndoială pe bună dreptate, ea nu a fost niciodată pusă în evidență nici desemnată cu claritate înaintea lui.

Analiza lui Riegl dezvăluie așadar exigențele simultane și contradictorii cu care a fost încărcat monumentul istoric de-a lungul secolelor. În mod logic, valoarea de vechime, cea mai recentă,

excluse valoarea de noutate mai ameninșând și valoarea de folosință și valoarea istorică. Dar valoarea de folosință se împotrivesc foarte adesea valorii de artă relative și valorii istorice. Aceste conflicte, schițate deja de Boito în domeniul restaurării, se manifestă și de îndată ce vine vorba de refolosire ca și, în plan mai general, odată cu clasarea monumentelor istorice. Riegl arată că ele totuși nu sînt de nerezolvat și depind, de fapt, de compromisuri, negociabile în fiecare caz particular în funcție de starea monumentului și de contextul social și cultural în care el se prezintă. Analiza axiologică a istoricului vienez întemeiază o concepție ne-dogmatică și relativistă a monumentului istoric, în armonie cu relativismul pe care l-a introdus în studiile de istoria artei.

Însă *Der moderne Denkmalkultus* nu propune doar o unealtă critică pentru administrator și restaurator. Evaluînd ponderea semantică a monumentului istoric, lucrarea o prezintă ca pe o problemă a societății, o cheie a întrebărilor privitoare la devenirea societăților moderne. Instituția în numele căreia vorbește îi interzice lui Riegl formulări foarte precise și explicate. El nu poate, mai ales, să afirme că, într-o societate în tranziție ca cea în care trăiește, valoarea de vechime tinde să asedieze spațiul social care era ocupat în mod tradițional de religie. Totuși acesta e sensul dat cuvîntului cult în titlul lucrării sale.

Pentru ce aceste prefăcătorii estetice ale valorii de vechime¹¹², pentru ce această fervoare masivă și în creștere în jurul monumentelor vechi? Pentru cititorul actual, Riegl¹¹³ pare să anticipeze, la aceeași scară socială, dar în propriul său cîmp memorial, analizele din lucrarea *Das Unbehagen in der Kultur*, cărțulia scrisă douăzeci de ani mai tîrziu de contemporanul său vienez, Sigmund Freud. Nu încapă îndoială că Riegl nu a fost citit în acest fel în epocă, de altfel nici mai tîrziu. Totuși, o vom vedea mai încolo, dacă astăzi putem concepe patrimoniul istoric, o facem plecînd de la căile simptomatice deschise de el în *Der moderne Denkmalkultus*.

Opera lui Boito și, mai amplu, cea a lui Riegl, arată că la cumpăna secolelor XIX și XX conservarea monumentelor istorice dobîndise statutul de disciplină pe care numai punerea în discuție a conceptelor și procedurilor sale putea să i-l confere.

Această abordare critică încheia o delimitare a cîmpului spațio-temporal al monumentelor istorice care, începînd cu sfîrșitul anilor 1860, prezenta, cel puțin în teorie și virtual, aproape aceleași contururi ca și astăzi. *Aria tipologică* includea deja arhitectura minoră și țesutul urban. *Aria cronologică* rămînea mărginită, în aval, de frontiera industrializării. Dar în amonte, limitele sale erau în mod constant împinse mai departe de munca arheologilor și a paleografilor. Descoperirile lui Champollion au permis conferirea unei stări civile și unei identități monumentelor Egiptului, a căror enigmă îi fascinasese în zadar pe anticari. Apoi a fost rîndul celor din Mesopotamia. Templul din Ierusalim părea să și el lumea legendei în schimbul unei realități istorice, și la fel s-a întîmplat cu vestigiile civilizațiilor proto-helene. *Aria de difuzare* devenise mondială. Pe de o parte, cel mai adesea cu ocazia expansiunii coloniale (India, Indochina, America latină), arheologia și etnografia occidentale anexau monumente ale unor civilizații îndepărtate care nu mai aparțineau Antichității mediteraneene. Pe de altă parte, conceptul de monument istoric și instituționalizarea lui pătrunseseră dincolo de domeniul european sau teritoriile supuse lui.

Cu toate acestea nu trebuie exagerată importanța anumitor idei și anumitor experiențe anticipatoare, dar punctuale, apărute în timpul perioadei de consacrare a monumentului istoric: ele nu au afectat în profunzime practicile de conservare care au rămas aproape identice de-a lungul unui secol aproximativ, între 1860 și 1960.

Într-adevăr, pînă către anii 1960, conservarea monumentelor istorice continuă să privească esențialmente marile edificii religioase și civile (cu excluderea celor din secolul XIX). Restaurarea rămîne cel mai adesea fidelă principiilor lui Viollet-le-Duc doar că, sub influența unor arheologi, ea nu se mai orientează spre o reconstituire după modelul oferit la origine, pentru antichitățile clasice, de practica desenată a arhitecților și anticarilor. Valoarea de vechime nu subjugă mulțimile cu rapiditatea presupusă de Riegl. Desigur, marele tur se democratizează în Anglia. Aici se crează prima agenție turistică, Cook's, care exploatează mai ales siturile legendare din Egipt unde, în 1907, Pierre Loti¹¹⁴ se plînge de implantarea întepativă de hoteluri în vecinătatea piramidelor și de abundența indiscretă a turiștilor. Dar totul este relativ și e vorba de monumente istorice de excepție. În Europa, în ciuda campaniilor naționale duse

de la începutul secolului de societăți private, ca Touring Club în Franța, în ciuda creerii de către statul italian, în anii 1930, a unei rețele de exploatare a operelor de artă veche într-o țară care fusese pământul de baștină al monumentului istoric, "turismul cultural" nu își căpătase încă numele; el rămâne privilegiul elitist al unui mediu social limitat, înstărit și cultivat, grupându-i pe aceia care, mai târziu, vor fi numiți "moștenitori"¹⁵. Mondializarea instituțională a monumentului istoric, atât de dorită de Ruskin și Morris, nu progresează de loc. Dacă, excepție remarcabilă, conceptul și practica lui sînt introduse în Japonia încă din anii 1870, în cadrul deschiderii Meiji către instituțiile și valorile Europei¹⁶, acestea nu dobîndesc drept de cetățenie în Statele Unite decît după cel de al doilea război mondial, odată cu crearea lui *National Trust for historic preservation*¹⁷.

Prima conferință internațională cu privire la monumentele istorice are loc numai în 1931, la Atena. Doi ani înaintea celei a CIAM care, în aceleași locuri, va elabora celebra Cartă de la Atena, conferința a fost ocazia de a ridica chestiunea relațiilor dintre monumentele vechi și oraș, și de a dezvolta pe acest subiect idei și propuneri opuse și în același timp, în multe privințe, mai avansate¹⁸ decît cele ale Cartei. Dar aceste concepții novatoare au primit o publicitate limitată. Ele au fost formulate la periferia congresului, care era consacrat, în principiu, problemelor tehnice ale conservării și restaurării și ai cărui participanți erau cu toții europeni. Cît privește organizația către care mergeau dorințele lui Ruskin în articolul său din 1854 despre Crystal Palace, ea a văzut lumina zilei sub o altă formă, exact o sută de ani mai târziu, pe 19 decembrie 1954, odată cu Convenția culturală europeană a Consiliului Europei.

În sfîrșit, critica și relativismul lui Riegl sînt departe de a impune practicile patrimoniului istoric și cu atât mai puțin pedagogia sa, ale cărei baze le-ar fi putut constitui.

Prin afirmarea senină a certitudinilor sale intelectuale și a viziunii sale asupra istoriei universale, precum și prin amploarea realităților, lunga perioadă de consacrare a monumentului istoric conține așadar numai germenii orientărilor și întrebărilor ce caracterizează perioada actuală.

CAPITOLUL V

Inventarea patrimoniului urban

Hausmann, care a avut la vremea lui tot atâția dușmani și la fel de feluriți ca și astăzi, a respins acuzația de vandalism pe care i-o aduceau câțiva iubitori ai vechiului Paris: "Dar, oameni buni, care, din fundul bibliotecilor voastre, păreți a nu fi văzut nimic [din starea de insalubritate a vechiului Paris și din metamorfoza produsă], citați măcar un vechi monument demn de interes, un edificiu prețios pentru artă, interesant pentru amintirile ce le poartă, pe care administrația mea să-l fi distrus, sau de care să se fi ocupat, altfel decât pentru a-l degaja și pune în valoare cât se poate, în cea mai frumoasă perspectivă cu putință." Baronul era de bună credință și îi datorăm într-adevăr conservarea a numeroase edificii care, ca Saint-Germain-l'Auxerrois, erau sortite demolării. În acest sens, acest burghez luminat era întru totul un contemporan al lui Mérimée cu care de altfel se întâlnea și în anturajul împăratului.

Cu toate acestea, el a distrus, în numele igienei, al circulației și chiar al esteticii, bucăți întregi din vechiul țesut al Parisului. Dar și aici, el era un om al vremurilor: majoritatea celor care, în epocă, apărau în Franța monumentele trecutului cu cea mai multă convingere și energie erau de acord și cu necesitatea unei modernizări radicale a orașelor vechi și a țesutului lor. Astfel, Guilhermy publică în 1855 un *Itinéraire archéologique de Paris* în care face un inventar minuțios al tuturor monumentelor individuale, pe care le simte amenințate de vremurile noi, fără a se preocupa în nici un fel de ansambluri și de țesutul urban propriu zis. Théophile Gautier, care prefăcea în același an cartea lui E. Fournier despre vechiul Paris, nu se poate împiedica să salute dispariția acestui Paris demolat ca

pe un progres: "Parisul modern ar fi imposibil în Parisul de odinioară [...]. Civilizația își croiește largi bulevarde prin întunecosul labirint al străduțelor, răscrucilor, fundăturilor vechiului oraș; doboară casele așa cum pionierul din America doboară arborii [...]. Zidurile putrede se surpă pentru a lăsa să apară din dărâmături locuințe demne pentru om, în care sănătatea intră odată cu aerul, iar gândurile senine odată cu lumina soarelui." Pentru Hausmann, ca și pentru Gautier și pentru toate spiritele franceze de marcă din epocă, orașul nu există ca obiect patrimonial autonom. El nu percepe vechile cartiere, decât ca obstacole în calea salubrității, a traficului, a contemplării monumentelor trecutului care trebuie degajate.

Însuși Victor Hugo, poetul Parisului medieval, care a batjocorit cu cruzime străpunerile haussmanniene și monotonia noilor bulevarde ale capitalei, nu se ridică niciodată în articolele sau intervențiile sale de la Comisia monumentelor istorice împotriva transformării generale a țesutului vechilor orașe. Ca și colegul său Montalembert, el se mărginește, dacă e cazul, să propună câteva devieri de drumuri proiectate cu scopul de a cruța, nicidecum continuitatea unui ansamblu urban, ci un monument: "Astfel la Dinan, într-un mic oraș din Bretagne, unde nu trec poate nici douăzeci de trăsură pe zi, nu s-a dorit oare, pentru a lărgi o stradă din cele mai puțin circulată, distrugerea frumoasei fațade a ospiciului și a bisericii sale, un monument dintre cele mai neobișnuite al acestor ținuturi? [...] La Dijon, biserica Saint-Jean s-a văzut mutilată în mod rușinos: i s-a tăiat corul, nici mai mult nici mai puțin, cum s-ar tăia creanga nefolositoare a unui copac, iar un zid care leagă cele două transepte separă nava de pavajul pentru trăsură. Nu se procedează astfel decât cu monumentele publice și mai cu seamă cu cele religioase: ar fi cu totul altfel dacă ar fi vorba de interese private. Când casele vecine incurcă la fel sau chiar mai mult drumul public, acesta e un rău care se suportă [...]. La Paris, aprobăm din toată inima noile străzi ale orașului, dar fără să acceptăm ca nevoie absolută distrugerea rămășițelor vechilor biserici Saint-Landry și Saint-Pierre-aux-Boeufs, ale căror nume se leagă de primele zile ale istoriei capitalei; și dacă prelungirea străzii Racine ar fi fost făcută puțin mai la dreapta sau mai la stînga, astfel încât să nu facă o linie absolut dreaptă de la Odéon pînă la strada La Harpe, credem că s-ar fi găsit o compensație îndeajuns de mare prin păstrarea prețioasei biserici

Saint-Côme, care, deși pătată de folosința sa modernă, nu ar fi fost mai puțin singura din Paris ca vechime și stil.”

Balzac rezumă îndeajuns de bine un sentiment implicit al Franței epocii lui atunci când descrie supraviețuirea orașelului Guérande ca pe un anacronism și când prevede că vechile orașe, condamnate de istorie, nu vor fi conservate decât în “iconografia literară”. Nu se poate nega faptul că mai toți romanticii francezi au fost traumatizați de amenajările “lărgitorilor” și că au văzut cu nostalgie cum dispar orașe vechi al căror farmec și frumusețe ei le celebraseră. În schimb, și acesta este elementul esențial pentru istoria mentalităților, este sigur că, pentru ei, nu era vorba de un patrimoniu specific, susceptibil să fi păstrat ca un monument istoric.

Din rațiuni ce țin de tradiții culturale adânci, această atitudine s-a menținut mult timp în Franța, unde ea încă n-a dispărut cu adevărat. Totuși, noțiunea de patrimoniu urban istoric însoțită de un proiect de conservare s-a născut chiar în epoca lui Haussmann, dar, cu s-a văzut, în Anglia, sub pana lui Ruskin. Apoi, ea a cunoscut o evoluție și o dezvoltare dificile a căror modalitate merită a fi analizată.

Pentru ce această distanță de patru sute de ani între inventarea monumentului istoric și aceea a orașului istoric? De ce acesta din urmă a trebuit să aștepte atât de mult timp pentru a fi găndit ca obiect al conservării în sine și nu ca unul reducibil la suma monumentelor sale? Numeroși factori au contribuit să întîrzie atât obiectivarea, cât și situarea în istorie a spațiului urban: pe de o parte, scara, complexitatea sa, durata îndelungată a mentalității care identifica orașul cu un nume, cu o comunitate, cu o genealogie, cu o istorie oarecum personală, dar rămînea nepăsătoare față de spațiul acestuia; pe de altă parte, absența, înainte de începutul secolului XIX, a cadastrelor și documentelor cartografice fiabile⁵, dificultatea de a descoperi arhive privitoare la modulele de producție și la transformările spațiului urban de-a lungul timpului.

Pînă în secolul XIX inclusiv, monografiile erudite care istorisesc despre orașe nu abordează spațiile lor decât prin intermediul monumentelor, simboluri a căror importanță variază după autori și secole. Cît privește studiile istorice, pînă în a doua jumătate a secolului XX, ele s-au interesat de oraș din punctul de vedere al instituțiilor sale juridice, politice și religioase, al structurilor economice și sociale: spațiul orașului este marele absent. Fustel de Coulanges tratează *La*

Cité antique (1864) fără ca vreodată să pomenească locurile și edificiile ce nu pot fi separate de instituțiile juridice și religioase din Grecia și Roma. H. Pirenne nu este cu nimic mai elocvent în *Les villes du Moyen Âge* (1939), lucrarea sa majoră despre originile economice ale fenomenului urban în Occident. Și istoria arhitecturii ignoră orașele. Sitte notează cu pertință în 1889: “Chiar istoria noastră a artei care vorbește despre fragmentele cele mai nesemnificative, nu a rezervat nici cel mai mic loc construirii orașelor.” Între al doilea război mondial și anii 1980, se pot încă număra pe degete istoricii și istoricii de artă care au studiat spațiul urban⁶.

Astăzi, asistăm la o înflorire a lucrărilor despre morfologia orașelor pre-industriale⁷ și cea a aglomerațiilor din era industrială. Această mișcare a fost impulsionată de studiile urbane al căror rol jucat în geneza unei veritabile istorii a spațiului urban trebuie reamintit.

Conversia orașului material în obiect al cunoașterii istorice a fost provocată de transformarea spațiului urban ca urmare a revoluției industriale: răvășire traumatică a mediului tradițional, apariția altor scări pentru drumuri și parcelări. Abia atunci, prin efectul de diferență și, după expresia lui Pugin, prin contrast, vechiul oraș devine obiect al investigației. Primii care l-au pus în perspectivă istorică și l-au studiat după aceleași criterii ca pe formațiunile urbane contemporane, sînt mai întîi fondatorii (arhitecți și ingineri) noii discipline⁸ căreia Cerdà îi dă numele de urbanism. Același autor propune cea dintîi istorie generală și structurală a orașului⁹.

Dar a opune *orașele* din trecut și *orașul* prezentului nu înseamnă și a dori conservarea celor dintîi. Istoria doctrinelor urbanismului și a aplicărilor lor concrete nu se confundă nicicum cu inventarea patrimoniului urban istoric și a protecției lui. Cu toate acestea, cele două aventuri sînt solidare. Fie că urbanismul se angajează în distrugerea ansamblurilor urbane vechi sau că încearcă să le păstreze, formațiunile vechi și-au dobîndit identitatea conceptuală datorită faptului că au devenit un obstacol în calea liberei desfășurări a noilor modalități de organizare a spațiului urban. Noțiunea de patrimoniu urban istoric s-a constituit în contra-curentul procesului de urbanizare dominant. Ea este rezultatul unei dialectici a istoriei și a istoricității care are la bază trei reprezentări (sau abordări) succesive ale orașului vechi. Voi numi aceste reprezentări respectiv *memorială*, *istorică* și *istorială*.

Reprezentarea memorială

Reprezentarea dintii apare în Anglia sub pana lui Ruskin. Încă de la începutul anilor 1860, chiar în vremea când debutau "marile lucrări de la Paris", poetul din *Stones of Venice* se revoltă și alertează opinia publică împotriva intervențiilor care lezează structura vechilor orașe, adică țesutul lor. Pentru el, această textură este ființa orașului, ceea ce face din ea un obiect patrimonial intangibil, ce trebuie protejat necondiționat.

Ruskin este condus către această luare de poziție de valoarea și rolul pe care le atribuie arhitecturii domestice, cea care constituie țesutul urban. Alăturarea și continuitatea locuințelor modeste, de-a lungul canalelor și străzilor sînt cele care fac ca Veneția, Florența, Rouen, Oxford¹¹ să nu fie reducibile la suma marilor lor edificii religioase și civile, a palatelor și colegiilor lor, și fac din aceste ansambluri urbane entități specifice.

În această împrejurare, orașul vechi în întregime pare să joace cu adevărat rolul de monument istoric. Aceasta este totuși o iluzie pentru a cărei rectificare Ruskin însuși oferă, prin comparație, mijloacele. Într-adevăr, în *The Seven Lamps*, care vorbește despre arhitectură și nu despre oraș, monumentul istoric funcționează aproape ca un monument intențional autentic. Pe de o parte, el capătă imediat, în prezent, un rol memorial datorită valorii de pietate cu care e investit; dar, pe de altă parte, subzistă distanța pe care, de la Renaștere încoace, ne-am deprins s-o stabilim în raport cu antichitățile. Or, "aproape ca" nu se aplică în cazul orașului vechi care este un veritabil monument.

Fără a ajunge să o formuleze explicit, Ruskin face o descoperire pe care epoca noastră încă nu a încetat să o redescopere. De-a lungul secolelor și civilizațiilor, fără ca cei care îl construiau sau îl locuiau să fi avut intenția sau să fi fost conștienți de aceasta, orașul a jucat rolul memorial de monument: obiect care, paradoxal, nu a fost ridicat în acest scop și care, ca toate vechile sate și așezările colective tradiționale din lume, posedă, într-o măsură mai mult sau mai puțin constrîngătoare, dubla și miraculoasa putere de a înrădăcina pe locuitorii săi în spațiu și în timp¹².

Dar Ruskin nu ajunge să pună această remarcabilă descoperire în perspectivă istorică. A aduce atingere orașelor erei pre-industriale

este, în ochii lui, un sacrilegiu: trebuie să continuăm a le locui ca în trecut. Ele sînt garanție a identității noastre personale, locale, naționale, umane. Ruskin refuză să țină seama de transformarea spațiului urban în curs de împlinire, nu acceptă că aceasta e cerută de transformarea societății occidentale și că această societate tehnicistă urmează un proiect înscris în trecutul ei. Vrînd să trăiască orașul istoric la timpul prezent, Ruskin îl închide de fapt în trecut și ratează orașul istorial, cel care este angajat în devenirea istoricității.

Orbire? Moralism impenitent și pasionat, mai degrabă, care conduce la dificultăți de nerezolvat. Fără voia lui, el se recunoaște implicat într-o lume cu două viteze și două tipuri de orașe. Cele pe care le iubește și le citează cel mai adesea sînt în general aproape intacte și de dimensiuni mici și rămîn potrivite exercițiului memoriei și pietății, fără să fie, de altfel, precizate și diferențiate statutele respective ale celor care le locuiesc și ale celor care doar trec prin ele. Celelalte, metropolele secolului XIX, cu vasele lor bulevarde "copiate după Champs Élysées" cu hotelurile, imobilele de birouri și cazărțile lor de locuințe îi apar ca un fenomen care nu își găsește locul în tradițiile și ordinea urbane: locul lor natural este lumea nouă fără memorie, Statele Unite sau Australia¹³.

În multe privințe, în special cînd prezice standardizarea planetară a marilor orașe, Ruskin își dezvăluie o sensibilitate de vizionar. Cu toate acestea, cauza pe care o apără, și pe care împreună cu el și după el o va apăra și William Morris, nu este, în sens propriu, aceea a conservării orașului și a ansamblurilor istorice. Amîndoi luptă pentru viața și supraviețuirea orașului occidental pre-industrial.

Reprezentarea istorică: rolul propedeutic

Cea de a doua reprezentare își găsește o expresie privilegiată în opera arhitectului și istoricului vienez Camillo Sitte (1843-1903). Orașul pre-industrial apare în acest caz ca un obiect aparținînd trecutului, iar istoricitatea procesului de urbanizare care transformă orașul contemporan este asumată în amploarea și pozitivitatea sa. Această viziune este așadar întru totul opusă celei lui Ruskin, dar și

aceleia a lui Haussmann: orașul vechi, perimat prin devenirea societății industriale, nu este prin aceasta mai puțin recunoscut și se constituie într-o reprezentare istorică originală care se adresează reflecției.

În 1889, Sitte dezvoltă aceste idei într-o lucrare devenită pe loc celebră și de atunci mereu deformată prin citiri tendențioase, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, tradusă în franceză cu un titlu deja înșelător, *L'Art de construire les villes*¹⁴. În numele doctrinei CIAM, S. Giedion și Le Corbusier au făcut din Sitte întruparea celui mai retrograd paseism¹⁵, apostolul drumurilor pentru măgari¹⁶, inamicul declarat al urbanismului modern. Împotriva doctrinei CIAM, *Städtebau* este de cincisprezece ani încoace cartea de căpătii cu care autoritățile cauzionează toate pastșele și diversele variațiuni pe tema orașului regăsit. Cele două aprecieri opuse se întemeiază pe același contrasens care face ca *Städtebau* să apară ca o lucrare dogmatică și paseistă atunci când de fapt ea este dedicată problemelor orașului prezent și viitor, față de care orașul vechi posedă demnitatea obiectului istoric în întregul sens al termenului.

Cartea lui Sitte are la origine o constatare, limitată și precisă: urîtenia orașului contemporan sau mai degrabă lipsa lui de calitate estetică. Nu este nicidecum vorba de o condamnare generală și morală a civilizației contemporane, ca la Ruskin. Această critică însoțește, dimpotrivă, o conștientizare acută a dimensiunilor tehnice, economice și sociale ale transformării săvârșite de societatea industrială și a necesarei transformări spațiale pe care o aduce cu sine. Progresul tehnic modelează lumea noastră: el conferă spațiului urban construit o întindere și o scară fără precedent, îi atribuie noi funcțiuni printre care plăcerea estetică nu pare să-și mai găsească locul. "Întii de toate, dimensiunile gigantice pe care le capătă marile noastre orașe sînt cele care fac ca să explodeze peste tot cadrul formelor artistice vechi [...]: urbanistul ca și arhitectul trebuie să elaboreze o scară a intervenției propriie orașului modern cu mai multe milioane de locuitori [...]. Aceste schimbări trebuie acceptate ca niște forțe date, de care urbanistul va trebui să țină seama, așa cum arhitectul ține seama de rezistența materialelor și de legile staticii [...]. Inginerii noștri au înfăptuit adevărate miracole [...] pentru bunăstarea tuturor cetățenilor [...] [dar] construirea și extinderea orașelor au devenit chestiuni aproape exclusiv tehnice".

Această constatare a carențelor la care procedează Sitte nu are, pentru el, un interes în sine. Departe de a se reduce la o critică amară, ea constituie o trambulină pentru formularea unor întrebări. Metropolele contemporane sînt oare condamnate la acest nivel zero de frumusețe urbană? Se poate oare concepe și pregăti apariția unei arte urbane în acord cu devenirea societății industriale? Acestea sînt întrebările care determină dinamica din *Städtebau*. Ele trec printr-o analiză prealabilă a îmbinărilor cărora vechile orașe își datorează frumusețea, ceea ce face din Sitte creatorul morfologiei urbane: începînd cu paradigma pieții publice și cu ajutorul planurilor realizate de el însuși în zecile de situri și centre vechi, el descrie și explică cum, începînd cu orașul antic și pînă la orașul baroc, diferite configurații spațiale nu au încetat să iradieze o frumusețe pe care piețele contemporane nu o oferă niciodată.

Dar interesul acestor analize nu este numai unul istoric. Orașul vechi ne mai poate da lecții (termenul învățătură revine fără încetare în *Städtebau*). Contrar unui demers adesea atribuit lui Sitte, sau justificat de autoritatea sa, nu ar putea fi vorba de copierea sau reproducerea acestor configurații care răspund unor stări dispărute ale societății, dar astăzi lipsite de sens¹⁸. Soluția antinomiei dintre prezent și trecut, dintre istorial și istoric este totuși posibilă, cu condiția recursului la o tratare rațională și sistematică a analizei morfologice: "Nu avem alt mijloc pentru combaterea insidioasei maladii a inflexibilei regularități geometrice decît antidotul unei teorii raționale. Aceasta este singura ieșire ce ne rămîne pentru a recuceri libertatea de concepție a vechilor măestri și a folosi - dar cu deplină conștiință - procedeele după care, fără a fi fost conștienți de ele, s-au condus creatorii în vremuri în care practica artistică era încă o tradiție". Sub diversitatea configurațiilor spațiale, purtătoare de efecte estetice specifice fiecărei epoci, antică, medievală, barocă, se vor căuta reguli sau principii constante de-a lungul timpului. Se știe că aceste principii²⁰ (cuvînt cheie în *Städtebau*, însoțit sau nu de calificativul "artistic" și cîteodată înlocuit cu "sistem"²¹) constă dintr-un ansamblu de caractere formale, comune diferitelor exemple de spații publice vechi prezentate de Sitte: închiderea, asimetria, diferențierea și articularea elementelor. Ele sînt, prin însăși atemporalitatea lor, aplicabile în urbanismul secolului XIX tîrziu.

Studiul morfologic al vechilor orașe și deci istoria formală a spațiului lor constituie astfel pentru urbanist o unealtă euristică fără echivalent. Regulele de organizare a plinurilor și gurilor, scoase în evidență, îi deschid calea unei estetici urbane experimentale. Rolul pedagogic pe care acest demers îl atribuie studiului orașului vechi și problemele pe care le ridică sugerează o apropiere de propedeutica propusă cu douăzeci de ani mai devreme de Viollet-le-Duc în *Entretiens sur l'architecture*²². Într-adevăr, în partea a doua a carierei sale, acesta a fost, ca și Sitte pentru arta urbană, obsedat de căutarea unei arhitecturi "cu adevărat contemporane". El face un rechizitoriu fără milă împotriva istoricismului și eclecticismului arhitecților epocii sale, condamnă toate formele de copiere sau imitare a trecutului²³, dar își întemeiază în aceeași măsură cercetarea pe un studiu istoric. Analiza rațională a marilor sisteme arhitecturale ale trecutului (grec, roman, romanic, gotic...) ne permite într-adevăr să descoperim în ele "acele principii imuabile care rămân adevărate de-a lungul secolelor [...], [sînt] aplicate în mod diferit de diferitele civilizații²⁴ și care ne vor ajuta să elaborăm un nou sistem plecînd de la noile noastre condiții istorice.

De fapt, raționalismul împărtășit de Viollet-le-Duc și Sitte ține de o înrîdire profundă, ignorată de mulțimea istoricilor²⁵, care-le leagă pe cei doi autori la distanță de o generație și permite lămurirea unuia prin celălalt. Una pentru arhitectură, cealaltă pentru urbanismul ca artă, *Entretiens sur l'architecture* și *Siedebau* își propun adoma să caute căile unei creații contemporane care să răspundă noilor cerințe ale unei civilizații aflate sub influența unei complete transformări tehnice, economice și sociale. Cele două lucrări sînt organizate pe aceeași opoziție binară, cea dintre un trecut perimat și un prezent în gestație, amîndouă gîndesc și trasează această ruptură istorică cu aceeași acutitate dureroasă și pe același orizont urban. Căci Viollet-le-Duc nu s-a cantonat în cîmpul arhitecturii. În măsura în care el nu disociază niciodată orașul de contextul mental, social și tehnic, acesta nu putea fi străin de preocupările lui. Îl abordează și el dintr-o perspectivă morfologică, și găsim chiar, risipite în masa de *Entretiens*, o serie de analize care, în douăzeci de pagini, amintesc cea mai mare parte a temelor²⁶ dezvoltate în *Siedebau* douăzeci de ani mai tîrziu și fac cu atît mai fructuoasă confruntarea celor două texte.

Înainte de a reveni la problema urbană, trebuie deja să constatăm că acest fel de raționalism istoric nu e lipsit de dificultăți teoretice și îi plasează pe cei doi autori în fața unei noi antinomii, aceea dintre artă și rațiune. Amîndoi recunosc, într-adevăr, că creația artistică ține de ceea ce, în lipsa unui termen mai potrivit, ei numesc, în mod identic, *instinct*²⁷. Desfășurarea sa liberă caracterizează o stare a societății al cărei model este oferit de cea a cetății grecești. Acestui instinct sau voință de artă, sufocat și poate pierdut de societatea noastră tehnicistă, vrea să i se substituie analiza rațională. Dar cum ar putea spera permanentă conștiință de sine, inerentă epocii și civilizației noastre, să înlocuiască inocența artistică pierdută de acestea? Întrebarea este cu atît mai pertinentă cu cît analizele hegeliene ale frumoasei desăvîrșiri helenice nu-i sînt străine nici lui Viollet-le-Duc, nici lui Sitte, și cu cît acesta din urmă s-a făcut ecoul teoriilor lui Fiedler asupra specificității creației artistice și neputinței istoriei artei de a-i veni în ajutor²⁸.

Nu ne va mira deci că Sitte recunoaște artificialitatea amenajărilor urbane efectuate după regulile și principiile desprinse din analiza rațională a formelor istorice. El mărturisește: "Putem oare imagina și construi în mod deliberat pe hîrtie forme pe care înîmplările istoriei le-au produs de-a lungul secolelor? Oare am putea cu adevărat crea cu această naivitate prefăcută, cu acest natural artificial? Desigur că nu. Bucuriile senine ale copilăriei îi sînt refuzate unei epoci care nu mai construiește în mod spontan²⁹." Viollet-le-Duc nu este mai puțin sensibil la caracterul aleatoriu al metodei pe care o propune. El nu exclude complet ipoteza dispariției artei arhitecturale și nu își face nici o iluzie asupra efectelor inhibitoare ale conștiinței de sine și asupra apăsării memoriei istorice cu care este încărcată.

Și totuși, în pofida lucidității lor, cei doi autori refuză să renunțe la orice speranță în succesul metodei lor euristice. Pesimismul anumitor pasaje nu îi împiedică să acorde în alte părți șanse demersului lor rațional de parcă s-ar putea strecura în el un adaos de suflet. Nici unul nici celălalt nu renunță la proiectul său³⁰. Dar, spre deosebire de Sitte, Viollet-le-Duc se orientează în direcția unei soluții care îl instalează mai solid în marea subversiune a erei industriale. După ce și-a croit o cale regală printre sedimentele memoriei istorice, el se angajează, aproape pe ascuns, pe drumul îngust, anevoios și abrupt

al uitării. Descoperirea "arhitecturii viitorului"¹¹ trece prin această dublă înaintare: raționalism istoric care scoate în evidență succesiunea sistemelor arhitecturale, necesită mai apoi uitarea particularităților acestora și poate chiar mai mult. Acesta este itinerarul trasat cu linie punctată la sfârșitul lui "Troisième entretien". Uimitoarea pagină în care Viollet-le-Duc face bilanțul încărcat al împlinirilor memoriei istorice se încheie cu o apologie a uitării: "Tuturor celor care ne spun astăzi: 'Luați o artă nouă care să fie a timpului nostru' noi le răspundem: 'Faceți să uităm tot acest maldăr enorm de știință și critică; dați-ne instituții dintr-o bucată, moravuri și gusturi care nu se agată de trecut [...]'. Faceți să putem uita tot ce s-a făcut înaintea noastră. Atunci vom avea o artă nouă și vom face ceea ce nu s-a mai văzut vreodată; căci dacă îi este greu omului să învețe, mult mai greu îi este să uite"¹². Adevărul acestui pesimism este dezvăluit de o notă din "Huitième entretien" despre Halele centrale ridicate de Baltard la Paris. Căci Viollet-le-Duc crede că întrevede în aceste Hale, a căror viguroasă frumusețe o opune sârbezii producțiilor academice, tocmai efectul fast al unei atari uitări a referințelor primite, a schemelor istorice acceptate, a demersurilor teoretice transmise printr-o tradiție seculară¹³. Pentru Baltard, conștrâns să inoveze sub presiunea conjugată a lui Napoleon al III-lea și Haussmann¹⁴, era vorba numai de o uitare ocazională și nu de una metodică. El ilustrează totuși rolul estetic care i-ar reveni unei asemenea practici deliberate. Conceperea unei atari propedeutici, aplicabilă și urbanismului, marchează o etapă în teoretizarea disciplinelor spațiului. Articulată pe un raționalism istoric, condiție prealabilă și necesară, ea nu trebuie confundată cu an-istorismul propovăduit de CIAM și de arhitectii mișcării moderne. Aceștia neagă utilitatea istoriei formelor și cred în începuturi absolute. Propunerea lui Viollet-le-Duc îi păstrează istoriografiilor un rol fondator, dar unul demitizat și eliberat de orice dogmatism. În afară de aceasta, ea îngăduie să nu mai fie disociată în arhitectură problema frumuseții de problemele puse de soliditate și comoditate¹⁵.

Ce impact au avut aceste idei asupra concepției pe care și-o făcea Viollet-le-Duc asupra orașului viitorului? Răspunsul este dat fără îndoială de rapiditatea cu care expediază subiectul care ocupă întreaga lucrare a lui Sitte: în ochii lui, mutația care mai urmează să vină pentru arhitectură s-a petrecut deja cu orașul. Un nou spațiu a fost

instaurat, a cărui scară, incompatibilă cu aceea a ansamblurilor vechi, nu numai că le interzice supraviețuirea, dar le proscribe și arta așa cum s-a manifestat ea de-a lungul istoriei urbane. Viollet-le-Duc nu are în vedere apariția unei arte la o altă scară, așa cum și-o imaginea în aceeași vreme un alt teoretician al uitării estetice, Emerson¹⁶. Mai mult, el nu prevede nici conservarea vechilor orașe. Cu toate acestea, el își are locul lui în acest capitol. *Entretiens* nu ajută numai la o mai bună înțelegere a operei lui Sitte. Pe de o parte, prin împingerea pînă la limită a noțiunii de oraș istoric, pe de altă parte prin sugerarea unei propedeutici a uitării, Viollet-le-Duc furnizează materiale care au jucat un rol decisiv în construirea celei de a treia reprezentări a orașului vechi.

În ceea ce-l privește, Sitte a rămas în incertitudine. Nici una din piețele urbane concepute după principiile din *Siedebau* nu ar putea, în ochii lui, să găsească în orașul modern mai mult decât ospitalitatea limitată și precară convenită statutului lor simbolic de pietre de așteptare.

O singură certitudine se degajă din *Siedebau*, iar ea se referă la orașele trecutului: rolul lor este determinat, frumusețea lor plastică rămîne. A conserva ansamblurile urbane vechi, așa cum sînt conservate obiectele de muzeu, pare deci să se înscrie în logica analizelor din *Siedebau*. Cu toate acestea, Sitte nu a militat pentru păstrarea centrelor vechi. El nu exprimă, pe parcursul cărții sale care răspunde unor preocupări diferite, grija de "a salva, dacă mai este timp, vechile noastre orașe de la distrugerea care le amenință tot mai mult"¹⁷, decît în două rînduri și în puține cuvinte.

Alții sînt aceia care au dezvoltat filosofia conservării susținută de studiul său istoric și critic, și au atribuit astfel o funcție muzeală orașului vechi.



În 1900, un arhitect american, F. Webster Smith, supune Congresului un proiect de Muzeu național de artă și istorie ce reproduce în mărime naturală un ansamblu de monumente ale principalelor civilizații antice. Interesul acestei "Acropole moderne" ținea de faptul că "știința modernă poate reconstrui monumentele și edificiile antice cu o exactitate a detaliilor mult mai impresionantă și mai instructivă decât muzeele europene care expun în vitrinele lor obiecte heteroclitice și chiar fragmente".

Reprezentarea istorică: rolul muzeal

În reprezentarea muzeală, orașul vechi amenințat cu dispariția este conceput ca un obiect rar, fragil, prețios pentru artă și istorie și care, asemenea operelor conservate în muzee, trebuie plasat în afara circuitului vieții. Devenind istoric, orașul vechi își pierde istoricitatea.

Această concepție asupra orașului istoric fusese pregătită de generații de călători, savanți sau esteti. Arheologii care descopereau orașele moarte ale Antichității, ca și autorii de ghiduri și *ciceroni* care decupau lumea artei europene în felii urbane, au contribuit la conceptualizarea muzeificării orașului vechi.

Acest cuvânt dezagreabil nu este, de altfel, lipsit de ambiguitate. Orașul ca entitate asimilabilă unui obiect de artă și comparabilă cu o operă de muzeu nu trebuie confundat cu orașul-muzeu, ce conține opere de artă. Noțiunea de oraș al artei³⁸, născută la cumpăna secolelor, este destul de imprecisă pentru a permite ambele accepțiuni. Totuși ea e definită cel mai adesea de calitatea și numărul³⁹ comorilor de artă, monumentelor istorice cu decorul lor pictat și sculptat, muzeelor și colecțiilor pe care le cuprinde, ca un imens muzeu în aer liber. De aceea, putem considera ca orașe ale artei categorii de orașe heterogene, capitale și provinciale, uriașe și minuscule, pline de viață sau adormite, fără ca, foarte adesea, însăși configurația acestora să fie luată în seamă.

Orașul, centrul muzeal sau cartierul urban muzeal, așa cum le prezintă atenției analiza lui Sitte, se impun, dimpotrivă, prin sine, ca totalități unice, independent de constituantele lor. Paradigma: Piața Primăriei din Bruxelles, smulsă haussmannizării orașului și păstrată mulțumită primarului său, Charles Buls, admirator fervent al lui Sitte. Buls⁴⁰ nu se mărginește de altfel la conservare, el restaurează piața istorică și îi reconstituie părțile lipsă. Demersul se înscrie la antipozii conservării pietale a lui Ruskin⁴¹. Istoricismul lui Viollet-le-Duc marchează conservarea muzeală a pieței tot așa cum va inspira pe aceea a numeroase centre sau fragmente urbane vechi din Europa occidentală.

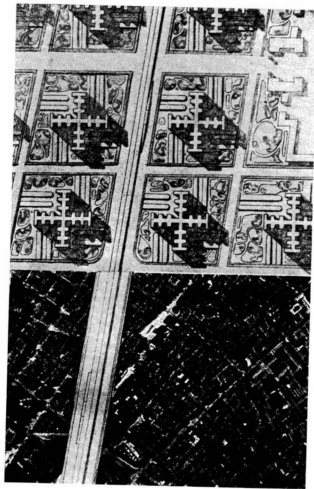
Metafora obiectului muzeal rămîne cu toate acestea aproximativă. Orașele vechi nu pot fi puse sub clopot de sticlă, cum spunea în glumă Viollet-le-Duc că ar fi fost dorința nemărturisită a locuitorilor din

Nürenberg. Într-adevăr, cum s-ar putea conserva efectiv și scoate din circuit fragmente urbane, fără a le lipsi de folosințele lor și, eventual, de locuitori? Mai mult, în ce fel să li se stabilească parcursul sau vizita muzeală? Problema începe să se contureze. Ea nu va fi pusă în termeni expliciti și juridici decât după al doilea război mondial.

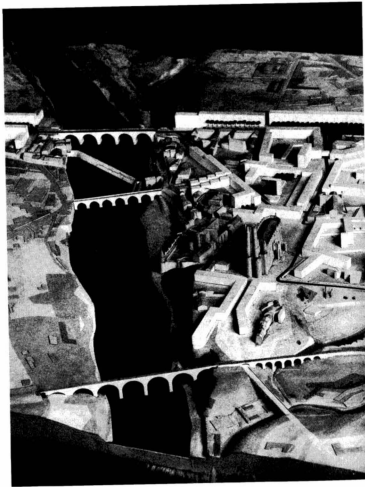
În același timp, de-a lungul primelor decenii ale secolului XX, reprezentarea și conservarea muzeală dobîndesc o dimensiune nouă, etnologică, cu ocazia experienței coloniale. Cînd Lyautey, marcat de exemplul englezilor în India, întreprinde urbanizarea Marocului, el decide să păstreze creațiile urbane ale acestei țări, așa numitele medina. În opoziție cu politica adoptată în Algeria, modernizarea Marocului va respecta fundamentele urbane tradiționale, iar orașe răspunzînd noilor criterii tehnice occidentale vor fi create. Această hotărîre traduce voința de păstrare, cu suportul lor spațial original, a modurilor de viață și a unei viziuni a lumii diferite și judecate ca incompatibile cu urbanizarea de tip occidental. Dar aprecierea estetică participă și ea, în mod secundar, la această voință de conservare și poate o și integrează chiar într-un viitor al turismului de artă.

Nu este așadar surprinzător că, într-o mișcare de du-te vino, experiența etnologică a altei realități urbane, exotice, a fost transpusă orașelor familiare ale Europei. Rămîne de făcut istoria acestei convertiri a privirii, ilustrată printre alții de urbanistii Prost, Forestier și Danger pe care-i formase Lyautey. După ce au părăsit Maghrebul, ei au descoperit, cu un ochi străin și în ciudățenia sa legitimă, ancestralul continent european: teritoriu de amenajat la scări inedite care putuseră fi testate în Africa, dar și teritoriu de protejat. Armătura urbană pre-industrială și mai cu seamă micile orașe încă aproape intacte deveneau vestigiile fragile și prețioase ale unui stil de viață original, ale unei culturi pe cale de dispariție, de apărut necondiționat și, la limită, de pus în rezervație sau de muzeificat.

În aceeași vreme, CIAM-urile refuză noțiunea de oraș istoric sau muzeal. Exemplar, planul Voisin⁴² al lui Le Corbusier (1925) propune raderărea țesutului vechilor cartiere ale Parisului, înlocuirea lor cu zgîrie-nori standard, și păstrarea doar a cîtorva monumente heterogene, Notre Dame din Paris, Arcul de Triumf, Sacré-Coeur și Turnul Eiffel: inventar care anunță deja concepția mediatică a monumentelor semnal. Această ideologie de tabula rasa, aplicată tratării centrelor vechi în timpul anilor 1950, nu a încetat în mod oficial să



«Iată amploarea schimbării propuse în „Plan Voisin” pentru Paris. Iată cartierele a căror distrugere se plănuia, iată cele proiectate a fi construite în locul lor» (Le Corbusier, *Œuvres complètes*, 1914-1929, Zürich, Ginsberger, p. 110).



Machetă a unui proiect de renovare a orașului Albi urmînd aceleași principii, propus serviciului tehnic orașenesec de către Direcția de Echipare (1965).

prevalaze în Franța decît prin crearea, de către André Malraux, în 1962, a legii asupra sectoarelor salvagardate. Modificată de atunci în redactarea și orientarea ei, această lege era într-adevăr, la origine, o măsură de urgență inspirată de reprezentarea muzeală a orașului. Deși contestate în Europa, CIAM-urile și-au continuat opera iconoclastă în țările în curs de dezvoltare și au contribuit la deconstrucția citirii dintre cele mai frumoase medine din Orientul Mijlociu, ca Damasc și Aleppo. Influența lor a rămas puternică în Extremul Orient. Ei i se poate atribui mai cu seamă distrugerea unei părți a vechiului Singapore.

Reprezentarea istorială

Cea de a treia reprezentare a orașului vechi poate fi definită ca sinteza și depășirea celor două dinainte. Ea constituie soclul oricăror întrebări actuale, nu doar asupra destinului vechilor țesuturi urbane, ci și asupra naturii însăși a așezărilor pe care continuăm și astăzi să le numim orașe.

Această reprezentare a apărut sub o formă împlinită și în același timp anticipatoare în opera teoretică și în practica italianului G. Giovannoni (1873-1943), care acordă ansamblurilor urbane vechi o valoare de folosință și simultan una muzeală, integrîndu-le într-o concepție generală de amenajare teritorială. Schimbarea de scară impusă cadrului construit prin dezvoltarea tehnicii ("Urbanistul ca și arhitectul trebuie să elaboreze o scară de intervenție proprie orașului modern cu mai multe milioane de locuitori⁴³") are drept corolar un nou mod de conservare a ansamblurilor vechi, pentru istorie, pentru artă și pentru viața prezentă. Acest "patrimoniul urban⁴⁴", pe care Giovannoni este fără îndoială primul care-l desemnează cu acest termen, își dobîndește sensul și valoarea nu ca obiect autonom al unei discipline proprii, ci ca element și parte a unei doctrine originale a urbanizării. Importanța lui Giovannoni a fost mult timp ocultată pentru rațiuni ce țin de pasiuni politice și ideologice⁴⁵. A-i reda locul legitim pe eșichierul istoriei este cu atît mai necesar.

Încă de la primul articol din 1913 al cărui titlu, "Vecchie città ed edilizia nuova", îl va păstra pentru marea sa carte din 1931, Giovannoni adoptă o atitudine prospectivă. El măsoară rolul novator al noilor tehnici de transport și de comunicație și prevede perfecționarea lor progresivă. Un recul de câteva decenii îi permite să gîndească de acum în termeni de "rețele" (*rete*) și de infrastructuri mutația scării urbane din care Viollet-le-Duc și Sitte făcuseră pivotul reflecției lor. Urbanismul se va mai aplica unor entități urbane și circumscrie în spațiu, ci devine teritorial. El trebuie să satisfacă vocația de a se mișca și de a comunica a societății erei industriale, devenită era "comunicației generalizate". Orașul prezentului, și încă și mai mult cel al viitorului, vor fi în mișcare.

În fața acestor "organisme cinetice"⁴⁶, Giovannoni pune cu luciditate întrebarea pe care o ocolesc sau o ocultează încă și astăzi ațiți profesioniști, aleși și politicieni: n-a trecut oare vremea orașului dens și centralizat, iar acesta nu dispare oare înlocuit de un alt mod de agregare? Nu este deja posibil să ne imaginăm "sfîrșitul marii dezvoltări urbane" și chiar o adevărată "anti-urbanizare"⁴⁷? (Termenul se va transforma mai tîrziu în *dezurbanizare*.) Aproape cel dintîi, el percepe spargerea și dezintegrarea orașului, în folosul unei urbanizări generalizate și difuze. Mai devreme cu cincizeci de ani, el vede deja deschizîndu-se noua eră pe care Melvin Webber o va numi *the post city age*, "era de după orașe"⁴⁸.

Întrebarea e pusă cu și mai multă pertinență și acuitate cu cît Giovannoni își bazează raționamentul pe dualitatea esențială a comportamentelor umane din care Cerdà făcea motorul urbanizării: "Omul e în opera, omul e în mișcare". Circuitele de comunicație generalizate nu oferă liman pentru odihnă. Oamenii mai au totuși nevoie să se oprească, să se întîlnească, să locuiască. "Viața de locuire" trebuie să-și poată păstra locul alături de "viața de mișcare"⁴⁹. Dar progresele tehnicii fac posibilă o nouă reprezentare a tradiționalei relații între mișcare și stabilitate. Pe marile rețele, mai ales de transport, care structurează spațiul teritorial, se pot de acum bransa și articula mici unități spațiale, nuclee de ședere.

"Anti-urbanizarea" capătă deci forma unei amenajări duale⁵¹, la (cel puțin) două scări, complementare și fundamentale în egală măsură: potrivit metaforei expresive din *Vecchie Città*, de o parte "sala mașinilor, cu mișcare febrilă, vertiginoasă și zgomotoasă",

de cealaltă parte "saloanele și spațiile domestice"⁵². De la bun început, Giovannoni depășește urbanismul unidimensional în care Le Corbusier s-a închis fără să fi înțeles că "orașul radios" este un non-oraș⁵³. Dar el scapă și de modelizarea dezurbanistilor pentru care, de la Soria y Mata⁵⁴ la Milietti și la sovieticii anilor 1930⁵⁵, spațiile de locuit și de recreere întretin o relație de subordonare și de incluziune, dar nu de complementaritate cu spațiile rețelor care realizează suprimarea diferenței dintre sat și oraș.

Societatea de comunicații multipolare, această societate care nu este încă la acea vreme nici informatizată, nici mediatică, nici "de agrement", această societate care nu poate totuși funcționa la o singură scară teritorială și reticulată, necesită, după Giovannoni, crearea unor unități de viață cotidiană fără antecedente. Centrele, cartierele, ansamblurile de *ilot-uri* vechi pot răspunde acestei funcțiuni. Sub formă de insule, de fragmente, de nuclee, ele pot regăsi o actualitate pe care Viollet-le-Duc și Sitte le-o tăgăduiau: însăși scara lor le desemnează ca apte să îndeplinească funcțiunea acestei noi entități spațiale. Cu condiția de a fi tratate cum se cuvine, adică cu condiția să nu le fie implantate activități incompatibile cu morfologia lor, aceste țesuturi urbane vechi își văd chiar valoarea de folosință îmbogățită cu două privilegii: ele sînt, ca monumentele istorice, purtătoare de valori de artă și istorice dar și de valoarea pedagogică și incititoare imaginată de Viollet-le-Duc și Sitte, adevărați catalizatori pentru inventarea unor noi configurații spațiale. În *edilizia nuova* a lui Giovannoni, ele joacă și un rol pe care nici Viollet-le-Duc, în ciuda teoriei uitării și descoperirii rupturii în scara urbană tradițională, nici Sitte, în pofida fineței analizelor sale morfologice, nu li-l puteau conferi. Și tocmai în această calitate au putut fi integrate într-o doctrină sofisticată⁵⁶ a conservării patrimoniului urban.

Relația originală pe care a gîndit-o Giovannoni între amenajarea teritoriului și patrimoniul urban se datorează unei duble particularități a contextului italian. Oricît ar fi de anticipatoare, viziunea sa "anti-urbanistică" se înscrie într-o tradiție lombardă, întemeiată la sfîrșitul secolului XVIII de Cattaneo⁵⁷, în urma lăsată de fiziocratismul francez; încă din acea epocă, sprijinindu-se afît pe considerații demografice cît și pe soliditatea armăturii urbane italiene, Cattaneo preconiza un echilibru al activităților urbane și rurale

bazat pe strînsa lor asociere și pe controlul creșterii urbane în cadrul unei concepții teritoriale a economiei.

Pe lângă acestea, o formație profesională, la a cărei generalizare în Italia el va contribui mai târziu, cînd fondează, în 1920, Scuola superiore d'architettura din Roma, a deschis în fața lui Giovannoni simultan teritoriile de obicei dissociate ale științei aplicate, artei și istoriei. Viollet-le-Duc nota deja: "Italianii judecă bine cînd nu-i separă pe arhitecții lor în două clase: restauratorii de monumente și constructorii de edificii proprii noilor nevoi". Giovannoni nu e numai arhitect și restaurator, discipol și continuator al lui Boito, nu e doar istoricul de artă⁵⁹ pentru care Roma a fost unul din obiectele de studiu favorite, dar, ca Boito, este și inginer și, spre deosebire de acesta din urmă, și urbanist.

Această triplă formație⁶⁰ se poate vedea în articolele pe care el le-a consacrat între 1898 și 1947 simultan celor trei cîmpuri ale competenței sale⁶¹. Ea lămurește și cum a știut Giovannoni să depășească concepția unidimensională a lui Viollet-le-Duc în avantaajul unei concepții duale a mutației impuse spațiului urban de era industrială, și cum a putut astfel să extragă din analizele morfologice ale lui Sitte o lecție de conservare și să nu înceteze niciodată să trateze orașul "ca pe un organism estetic"⁶².

"Un oraș istoric constituie în sine un monument"⁶³, dar el este în același timp un țesut viu: acesta este dublul postulat care permite sinteza reprezentărilor pietală și muzeală ale conservării urbane și pe care Giovannoni fundamentează o doctrină a conservării și restaurării patrimoniului urban. Aceasta se poate rezuma în trei mari principii. Mai întîi, orice fragment urban vechi trebuie integrat într-un plan de amenajare (*piano regolatore*) local, regional și teritorial care simbolizează relația sa cu viața prezentă. În acest sens, valoarea sa de folosință este legitimată atît tehnic, printr-o muncă de articulare⁶⁴ cu marile rețele primare de amenajare, cît și uman, "prin menținerea caracterului social al populației".

În continuare, conceptul de monument istoric nu poate desemna un edificiu singular independent de contextul construit în care se inserează. Natura însăși a urbanului, *ambiente-le*⁶⁵ său, rezultă din această dialectică a "arhitecturii majore" și a împrejurimilor sale. Iată de ce a izola sau a "degaja" un monument înseamnă de fapt, în majoritatea cazurilor, a-l mutila. Împrejurimile monumentului sînt într-o relație esențială cu acesta.

În sfîrșit, odată îndeplinite primele două condiții, ansamblurile urbane vechi necesită procedee de păstrare și restaurare analoge cu acelea definite de Boito pentru monumente. Transpuse la dimensiunile fragmentului sau ale nucleului urban, ele au drept obiectiv esențial respectarea scării și morfologiei sale, păstrarea raporturilor originare care i-au legat parcelele și căile de circulație. "N-am putea exclude lucrările de recompunere, reintegrare, degajare"⁶⁶. Se admite așadar o marjă de intervenție limitată de respectul pentru *ambiente*, acest spirit (istoric) al locurilor, materializat în configurațiile spațiale. Devin astfel legitime, recomandabile sau chiar necesare reconstituirea, cu condiția să nu fie înșelătoare, și, mai cu seamă, anumite distrugerii. Giovannoni utilizează frumoasa metaforă *diradamento*⁶⁷, care evocă rădărea unei păduri sau a unei semănături prea dese, pentru a desemna operațiile care servesc la eliminarea tuturor construcțiilor parazite, înfîmblătoare, adaosurilor de prisos: "Reabilitarea vechilor cartiere se obține mai mult din interiorul decît din exteriorul îlot-urilor, în special prin repunerea caselor și îlot-urilor în condiții cît mai apropiate de condițiile originare, căci locuirea își are ordinea, logica, igiena și demnitatea sa proprie"⁶⁸.

Dar Giovannoni nu era numai un teoretician. Ideile sale erau rațiunea de a fi a unei practici⁶⁹. Cu toate acestea, deși au fost trecute în *Carta italiana del restauro* (1931), ele s-au lovit totuși de o rezistență datorată atît caracterului lor precursor cît și modului în care contracara ideologia unui regim avid de mari lucrări spectaculare. Iată de ce trebuie pusă la activul lui Giovannoni opera sa de opozant, bilanțul tuturor distrugerilor pe care a izbutit să le împiedice pe tot cuprinsul Italiei. Și, dacă a jucat un rol important în degajarea Romei antice și a forumurilor imperiale, a făcut-o prin pregătirea și organizarea minuțioasă a fazelor și detaliilor operației și prin comandarea execuției unui relevu complet al cartierului medieval a cărui sacrificare a fost impusă de această resurrecție arheologică.

Iar în ceea ce privește opera sa pozitivă, pe lângă numeroasele sale planuri reguleatoare care în general nu au fost aplicate, ea poate fi simbolizată prin reabilitarea, încheiată în 1936, a unui îustru orașel din Italia de nord, Bergamo alta⁷⁰. Giovannoni a conceput legătura cu orașul de jos, dedicat dezvoltării industriale, i-a îndepărtat negii și, pentru mai bunul trai al locuitorilor săi, a făcut

să renască gloria piețelor și monumentelor sale publice, în sinuoasa complexitate a străzilor și în pasajele care pătrund pînă în inima ascunsă a îlot-urilor, în continuitatea strînsă, contrastantă și fericită a locuințelor modeste și a palatelor.

Practic singur printre teoreticienii urbanismului secolului XX, Giovannoni a plasat în centrul preocupărilor sale dimensiunea estetică a așezării umane. La scara rețelelor de amenajare, care nu constituie subiectul nostru, el dezvoltă cu optimism premisele puse de Viollet-le-Duc. În schimb, la scara cartierelor, el a știut să articuleze propedeutica uitării pe o concepție critică și condițională asupra păstrării ansamblurilor urbane vechi în dinamica dezvoltării.

Acest patrimoniu este astfel dotat cu un dublu statut, a cărui antinomie Giovannoni a descoperit-o la Viollet-le-Duc și la Sitte; i se conferă un dublu rol pe care nici Sitte nici Viollet nu voiau și nu puteau să i-l atribuie. Mai mult, acest patrimoniu urban, suport fragmentat și fragmentar al unei dialectici a istoriei și istoricității, este tratat după abordările complexe ale lui Riegl și Boito, pentru care fiecare obiect de patrimoniu este un cîmp de forțe opuse între care trebuie creată o stare de echilibru, unică de fiecare dată. Și, în gestiunea acestei dinamici conflictuale, Giovannoni recunoaște și conferă țăsurilor urbane vechi valoarea de actualitate și socială pe care Ruskin și Morris le-o desemnaseră, fără a ajunge să se instaleze în istoricitate: locuitorul și locuința sa sînt plasați în punctul focal de unde pornește privirea spre viitor din *Vecchie Città ed Edilizia nuova*.

Teoria lui Giovannoni anticipează, cu mai multă suplețe și complexitate, diversele politici ale "sectoarelor salvardate" care au fost puse la punct și aplicate în Europa începînd cu 1960. Ea conține și germeii atît a paradoxurilor, cît și a dificultăților lor.

Patrimoniul istoric la vârsta industriei culturale

Monument și oraș istoric, patrimoniu arhitectural și urban: aceste noțiuni și reprezentările lor succesive oferă o lumină privilegiată asupra modului în care societățile occidentale și-au asumat relația cu dimensiunea temporală și construită a propriei identități.

În secolul XV, apariția monumentului istoric, sub numele de antichități, ilustrează desfășurarea proiectului umanist. În fața edificiilor și obiectelor pe care folosința zilnică le-a transformat în mediu ambiant, familiar, mereu deja prezent, antichitățile joacă rolul unei oglinzi reflectante. Oglindă care creează un efect de distanță, de îndepărtare, produce un interval în care se va așeza timpul referențial al istoriei. Oglindă care-i întoarce societății umaniste o imagine necunoscută despre sine ca altăritate, care mai trebuie definită. Descoperirea antichităților este și aceea a artei ca activitate autonomă, dezlegată de tradiționalul său jurămint de credință față de religia creștină. Experiență ireductibilă, dar obținută scump, în chipul conștiinței de sine, ea este la originea unei arte ce se va constitui reflectându-se pe sine și simultan gândindu-se ca devenire și ca istorie. Sub numele de antichități, monumentul istoric este unul dintre operatorii care au provocat marea ruptură a artei occidentale și apariția arhitecturii teoretizate și referențiate pe care Paul Frankl a numit-o *post-medievală* pentru a-i desemna diferența și unitatea.

Apoi, construcția iconică și textuală a corpusului antichităților, a celor clasice cât și a celor naționale, permite societăților occidentale să urmeze dubla lor lucrare originală: construirea timpului istoric și

construirea unei imagini despre sine îmbogățită progresiv prin date genealogice. Mai cu seamă, s-a văzut, studiile consacrate antichităților sînt înscrise în marele curent care a devalorizat mărturia cuvîntului și a scrierii în folosul imaginii și reprezentării iconice. Edificiile trecutului au contribuit la studiul sistematic al formelor plastice, al dezvoltării și clasării lor. Cercetările anticarilor le-au însoțit pe cele ale naturaliştilor și au participat împreună cu ele la crearea unei civilizații a imaginii: instrument de analiză a lumii și suport al memoriei.

În secolul XIX, s-a văzut de asemenea, consacrarea instituțională a monumentului istoric îi conferă acestuia un statut temporal diferit. Pe de o parte, el dobîndește intensitatea unei *prezențe* concrete. Pe de altă parte, este instalat într-un *trecut* definitiv și irevocabil, construit prin dubla muncă efectuată de istoriografie și de (trezirea la) conștiința (istorială a) mutațiilor impuse îndemînărilor omenescii de revoluția industrială. Relieve ale unei lumi pierdute, înghițită de timp și de tehnică, edificiile erei pre-industriale devin, după vorba lui Riegl, obiect al unui cult. În sfîrșit, ele sînt investite cu un rol memorial imprecis și pentru ele nou, analog, în surdina, cu acela al monumentului original. Pe solul destabilizat al unei societăți în curs de industrializare, ele par să aducă aminte membrilor ei gloria unui geniu amenințat.

Cultul în industrie

Termenul lansat de Riegl, încărcat de sens și ambiguitate, și-a păstrat relevanța. Dar obiectul, formele și natura cultului s-au transformat: mai întîi sub efectul unei expansiuni generalizate a ariilor sale de difuzare, a corpusului și publicului său; apoi, recent, prin asocierea sa cu industria culturală.

La origine privat, cultul monumentului istoric nu a devenit religie ecumenică a patrimoniului construit printr-o convertire individuală

și progresivă a credincioșilor săi. Transformarea sa a fost pregătită, s-a văzut în capitolul IV, de afirmarea unei gestiuni de către stat, al cărui model juridic, administrativ și tehnic i-a fost oferit Europei de Franța. Dar metamorfoza cantitativă la care a fost supus cultul patrimonial începînd cu anii 1960 rezultă mai direct dintr-un ansamblu de procese solide care, în Franța, au confirmat politica culturală a statului, iar în alte părți, i-au grăbit adeseori apariția.

Mondializarea valorilor și a referințelor occidentale a contribuit la *expansiunea ecumenică* a practicilor patrimoniale. Expansiunea aceasta poate fi simbolizată de Convenția privind protecția patrimoniului mondial cultural și natural, adoptată în 1972 de Conferința generală a UNESCO. Acest text calchia peste conceptul de monument istoric pe cel de patrimoniu cultural universal: monumente, ansambluri construite, situri arheologice sau amenajate prezentînd "o valoare universală excepțională din punctul de vedere al istoriei artei sau al științei". Era astfel proclamată universalitatea sistemului occidental de gândire și de valori în materie. Pentru țările gata să-i recunoască validitatea, Convenția crea un ansamblu de obligații privind "identificarea, protecția, conservarea, punerea în valoare și transmiterea către generațiile viitoare a patrimoniului cultural". Dar mai ales, ea întemeia o apartenență comună, o solidaritate planetară – "fi revine întregii colectivități internaționale să participe la apărarea [acestui] patrimoniu" – care comportă ajutorarea celor mai lipsiți de mijloace de către comunitate. Noțiunea mai restrictivă de patrimoniu universal *exceptional* permite stabilirea, printr-un joc de criterii complexe, a unei liste comune de bunuri considerate patrimoniu mondial, ținînd de un "sistem de cooperare și asistență internațională" pe planurile "financiar, artistic, științifice și tehnic". Se cunosc acțiunile de salvare remarcabile realizate în acest fel la Abu-Simbel sau Borobudur, mai puțin acelea al căror obiect l-au făcut orașul Mohenjo-Daro pe Indus sau moscheea de la Divrik în Anatolia.

Acest proces, planetar, de convertire la religia patrimonială nu se desfășoară totuși fără dificultăți, deseori de naturi contrare. Îmi amintesc de un prieten maghrebin care se indigna văzînd că i se

atribuie valoare de artă și istorică unor monumente a căror semnificație trebuia, în ochii lui, să fie exclusiv religioasă. La fel, reabilitarea orașului Fez, la care lucra în cadrul unei asistențe internaționale, nu avea pentru el altă finalitate admisibilă decît aceea a regăsirii unei identități urbane și a unei viziuni asupra lumii. Acest tip de reacție individuală împotriva ingerinței comunității internaționale rămîne răspîndită în afara Europei. Invers, la scara țărilor, numărul de monumente înscrise pe lista patrimoniului mondial tinde să treacă drept un indiciu de prestigiu internațional și devine obiect de emulație, fără ca criteriile de selecție a bunurilor patrimoniale să fie întotdeauna bine interpretate de cei interesați. Convenția adoptată în 1972, și ratificată sau acceptată în 1975 de douăzeci și una de țări de pe cele cinci continente, numără în 1991 o sută douăsprezece țări semnatare².

Descoperirile arheologiei și rafinarea proiectului memorial al științelor umaniste au determinat *expansiunea cîmpului cronologic* în care se înscriu monumentele istorice. Frontierele domeniului lor au depășit în aval, în special, granițele crezute de netrecut ale erei industriale și se deplasează către un trecut tot mai apropiat de prezent. Astfel, produsele tehnice ale industriei au dobîndit aceleași privilegii și aceleași drepturi la conservare ca și capodoperele artei arhitecturale și răbdătoarele realizări ale artizanilor.

În paralel, se impune o *expansiune tipologică* a patrimoniului istoric: o lume de edificii modeste, nici memoriale, nici prestigioase, recunoscute și înzestrate cu valoare de noi discipline precum etnologia rurală și urbană, istoria tehnicilor, arheologia medievală, au fost integrate în corpusul patrimonial. Totuși, aportul cel mai considerabil de tipuri noi se datorează trecerii de zidul industrializării și anexării de practica conservatoare a construcțiilor celei de a doua jumătăți a secolului XIX ținînd, în parte sau în totalitate, de tehnici constructive noi: imobile de locuințe, mari magazine, bănci, lucrări de artă, dar și uzine, antrepozite, hangare, rămășițe ale progresului tehnic sau ale schimbărilor structurale ale economiei, mari cochilii goale pe care marea industrială le-a abandonat la periferia orașelor și chiar în centrul lor. Apoi, grija de a conserva patrimoniul arhitec-



Halele din Reims (inaugurate în 1928), clasate pentru structura parabolică în pînă subțire de beton datorată lui Freyssinet. Starea de degradare a betonului și mediocritatea exterioară a edificiului justifică întrebările asupra pertinentei acestei clăsări.

tural și industrial al secolului XX (pînă spre ultimele decenii inclusiv), adesea amenințat cu demolarea din cauza stării sale proaste, dă naștere astăzi unui *complex al lui Noe* care tinde să pună la adăpostul arcei patrimoniale totalitatea exhaustivă a noilor tipuri constructive apărute în cursul acestei perioade. Două exemple franceze, cel al halelor din Reims și cel al pavilioanelor lui Le Corbusier la Lège, pot ilustra dificultățile acestui demers³.

În sfîrșit, *marele proiect de democratizare a cunoașterii*, moștenit de la epoca Luminilor și reînsuflit prin voința modernă de a eradică diferențele și privilegiile în stăpînirea valorilor intelectuale și artistice, legat de *dezvoltarea societății de agrement* și corelativul ei, *turismul cultural* zis de masă, stau la originea *expansiunii celei mai semnificative poate, aceea a publicului* monumentelor istorice: micilor capele de inițiați, de cunosători și de erudiți le-a succedat o biserică mondială, o audiență "milionară", cum li se spune aglomerărilor care se cifrează la milioane de locuitori.

Statul francez trebuia, cel dintîi, să exploateze această perspectivă pentru a putea pe viitor controla, cu toate resursele autorității și puterilor sale, riturile unui cult oficial al patrimoniului istoric, devenit parte integrantă a cultului culturii. Acest cuvînt, să ne amintim, mai avea încă, la încheierea celui de al doilea război mondial, o întrebuintare reținută în limba franceză, care prefera să-l integreze unor sintagme (cultură a literelor, cultură generală) decît să-l utilizeze în sensul filosofic definit, iar apoi adesea exploatat în scopuri politice, de gîndirea germană⁴: Valéry a preferat întotdeauna în locul lui cuvîntul "civilizație". Cuvîntul "cultură" se răspîndește începînd cu anii șaizeci. Simbol pentru destinul său este crearea unui minister al Afacerilor culturale, care va deveni curînd "al Culturii", și al cărui model nu înfîrzie să fie adoptat de majoritatea țărilor europene și dincolo de acestea. Malraux inventează casele de Cultură în timp ce "cultura" se diversifică: culturi minoritare, cultură populară, cultura celui sărac, cultura obișnuitului...

Pînă în momentul în care problemele puse de difuzarea cultului "culturii" grăbesc o schimbare semantică. Muzeele o consacră înaintea monumentelor. Cultura își pierde caracterul de împlinire

personală, ea devine întreprindere și curînd industrie. Dacă ar fi să datăm "decolarea" acestei industrii în Franța și caucionarea ei de către stat, am putea lua ca reper simbolic două inaugurări. Întîi, în 1987, în plină lumină oficială, aceea a muzeului Orsay a cărui organigramă arată că vocația sa viitoare este producerea prioritară și sistematică a serviciilor și comunicației; apoi, în ianuarie 1988, în penumbra pieții de artă, inaugurarea primului Salon internațional al muzeelor și expozițiilor⁶.

La rîndul lor, monumentele și patrimoniul istorice dobîndesc un dublu statut. Opere care răspîndesc cunoaștere și plăcere puse la dispoziția tuturor; dar și produse culturale, fabricate, ambalate și difuzate în vederea consumului⁷. Metamorfoza valorii lor de folosință în valoare economică este realizată grație "ingineriei culturale", vastă întreprindere publică și privată în serviciul căreia muncesc o sumendenie de animatori, comunicaționiști, agenți de dezvoltare, ingineri, mediatori culturali⁸. Sarcina lor constă în exploatarea monumentelor prin toate mijloacele cu scopul de a înmulți indefinit numărul vizitatorilor.

Punerea în valoare

Formula magică a dispozitivului: *punerea în valoare*. Locuțiune cheie, care se vrea a rezuma statutul patrimoniului istoric construit, ea nu trebuie totuși să ascundă că astăzi, ca și ieri, în pofida legislațiilor protectoare, distrugerea continuă și înverșunată a edificiilor și ansamblurilor vechi își urmează drumul în toată lumea sub pretextul modernizării, și a restaurării chiar, sau sub constrîngerea presiunilor politice, adeseori imparable. Forța vie a asociațiilor de apărare a monumentelor, al căror model a fost creat în Marea Britanie la sfîrșitul secolului XVIII, se mobilizează în toate țările. Dar astăzi, în Franța, suprafața orașelor urbanizate înainte de Revoluția franceză nu mai reprezintă decît 3,5% din fondul construit⁹.

Această locuțiune-cheie, care s-ar dori liniștitoare, este în realitate neliniștitoare prin ambiguitatea sa. Ea face trimitere la valorile de patrimoniu, care trebuie recunoscute. Ea mai conține și noțiunea de plus-valoare. Plus-valoare de interes, agrement, frumusețe, desigur. Dar și plus-valoare de atractivitate, ale cărei conotații economice este inutil a le sublinia.

Ambivalența expresiei "punere în valoare" desemnează un fapt inedit în lunga istorie a practicilor patrimoniale: antagonismul a două etici și a două stiluri de conservare.

O tendință, plasată sub semnul respectului, continuă cu noile mijloace oferite de știință și tehnică, opera marilor novatori ai secolelor XIX și XX, fără ca aceasta din urmă să constituie totuși o referință explicită sau măcar cunoscută: cine, în Franța, printre practicienii restaurării și conservării urbane, cunoaște numele lui Boito și Giovannoni? Cealaltă tendință, de acum dominantă, plasată sub semnul rentabilității și al unui prestigiu fără rost, dezvoltă, prea adesea cu ajutorul statului și colectivităților publice, practici condamnate deja în secolul XIX, înainte de stigmatizarea lor de către Carta de la Veneția; tot ea inventează noi modalități de punere în valoare.

Altfel spus, cîmpul patrimonial, în Franța și în lumea întreagă, este astăzi teatrul unei bătălii inegale și îndoielnice, în care puterea indivizilor rămîne totuși mare, iar hotărîrea unui primar, a unui inspector al Monumentelor istorice, a unui arhitect, urbanist sau a unui administrator al patrimoniului pot încă schimba destinul unui monument sau al unui oraș vechi.

Această situație conflictuală m-a incitat să pun accentul pe spiritul și practicile tendințe dominante, susținută de industria patrimonială și de evoluția economiei urbane. Munca răbdătoare dusă mai departe de toți acei practicieni, funcționari, proprietari și simpli cetățeni, care sînt devotați întru respectul patrimoniului istoric, nu va apărea decît marginal, pentru aducere aminte și pentru referință, pentru a se putea măsura ambiguitatea întretînută astăzi în jurul noțiunii de patrimoniu.

Printre multiplele operații destinate să pună în valoare monument istoric și să-l transforme eventual în produs economic, voi

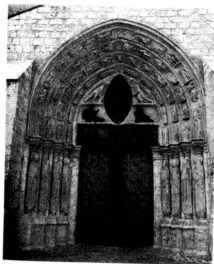
evoca drept jaloane concrete ale subiectului meu, câteva din cele care au incidența cea mai directă asupra edificiilor și asupra abordării lor de către public. De la restaurare la reutilizare, trecînd prin mizanscenă și animație, punerea în valoare a patrimoniului istoric prezintă forme multiple, cu contururi imprecise, care adeseori se confundă sau se asociază.

Conservare și restaurare: acestea sînt fundamentele oricărei puneri în valoare. De o jumătate de secol încoace, în ciuda poluării atmosferice, chimia, biochimia și biologia au dat o nouă actualitate tezelor lui Ruskin, permițînd să se acționeze într-un mod netraumatizant asupra "sănătății" monumentelor. Pe lângă aceasta, s-a considerat cîștigat principiul de conservare a adăugirilor vechi ale monumentelor și cartierelor istorice, ca și tehnica *diradamento*¹⁰ a lui Giovannoni, care își găsește azi un prețios auxiliar în studiile de morfologie urbană. S-a estimat ca definitivă condamnarea reconstituirilor. Credeam universal recunoscute regulile de restaurare formulate de Boito, mai ales aceea care cere ca orice intervenție modernă să fie însemnată vizibil; aplicații magistrale ale acestei reguli se pot găsi peste tot în lume, ca de pildă în Mexic, pe situl restaurat de la Teotihuacan, unde spectatorul este subjugat de jocul puternic al volumelor arhitecturale, fără a fi înșelat asupra stării inițiale a ruinelor. Toate aceste principii, reguli și precepte, argumentate și nuanțate cum se cuvine de un secol încoace, păreau a nu mai trebui puse la îndoială. Iluzie.

Reconstituiri "istorice" sau fanteziste, distrugeri arbitrar, restaurări care nu-și declară numele au devenit moduri de valorizare curente. Nu voi da prea multe exemple. În Canada, centrul vechiului Québec, care figurează pe lista patrimoniului mondial, este rezultatul unui vast proiect cu finalitate naționalistă și turistică, lansat în 1960, care a condus la distrugerea unui ansamblu de imobile vechi, reconstruite apoi fără bază științifică, în stilul arhitecturii franceze din secolul XVIII. În Germania, practica legitimă a reconstrucției identice a orașelor distruse în timpul războiului, combinată cu gustul tradițional pentru reconstituiri istorice, a ajuns să conducă prin contaminare la demolarea parțială a centrelor vechi (Weiden din



Portalul central al bisericii Saint-Ayoul (secolul XII) la Provins, înainte de restaurare.



"Restaurarea (...) se bazează pe respectul substanței vechi și al documentelor autentice" (Carta de la Veneția, art. 9): același portal după recompunerea timpului.

Bavaria, Linz pe Rin), în folosul unor reconstituiri "ideale"¹¹ pe care nici Viollet-le-Duc nu le-ar fi imaginat. Și în Franța, restaurarea inventivă și-a găsit un nou suflu. La Provins, zidurilor de incintă li s-au adăugat *mâchicoulis*-uri care nu au existat niciodată și s-a recompus venerabilul timpan al bisericii Saint-Ayoul pentru a-l face mai plăcut. La Lyon, meșterii zidari new-yorkezi de la Saint-John-the-Divine întineresc garguile gotice ale catedralei Saint-Jean: procede ce nu trebuie confundat cu acea tehnică pusă la punct de decenii, care constă în a scoate și pune la adăpost sculpturile prea vătămate ale anurilor monumente și a le înlocui cu fac-similuri, mai ales în cazurile când sculptura este parte integrantă a arhitecturii, ca la Reims¹².

Punerea în scenă: atît Viollet-le-Duc cît și Sitte văd în ea fundamentul artei urbane. În acest caz, este vorba de a prezenta monumentul ca pe un spectacol, de a-l oferi vederii în modul cel mai favorabil. Anii 1930 au inventat iluminatul nocturn care, de atunci, nu a încetat să se perfecționeze. Spărgînd întinericul nopții, monumentul, asemenea apariției unei divinități în glorie, pare să răspîndească eternitatea. Lumina artificială îi acordă umbrei un rol regesc, pentru a scoate din ea figuri fără riduri, forme nepercepute vreodată, topografii necunoscute. Acest artificiu, al cărui defect, deloc neglijabil, este acela de a suprima greutatea arhitecturii, îi revelează acesteia o altă dimensiune, poetică sau transcendentă. Căci iluminarea rituală, la ore, zile sau date fixe, a Parthenonului, Sfîntului Petru din Roma, castelului din Praga, a Sfîntei Sofii, a Taj Mahalului sau a altor edificii vestite sau necunoscute, se înrudește astăzi, în lumea întreagă, tocmai cu o revelație, în cele din urmă monotonă. În schimb, feeria electrică în interiorul monumentelor nu este în mod necesar benefică. Desigur, ea poate permite contemplarea la orice oră, ca niciodată, a frescelor sau tablourilor cărora istoria artei le-a acordat o existență și valoare proprii, independente de aceea a edificului pe care fuseseră menite să-l îmbogățească. Dar ce să spunem, de exemplu, de echipamentul electric cu care a fost dotată catedrala din Bourges: expunînd acest monument într-un mod nemijlocit și impudic așa cum în sine nu ar

fi trebuit văzut vreodată, această operație anihilează dispozitivul și dispoziția care îl ancorau în timp.

Și sunetul participă la punerea în scenă, instituțional asociat luminii în așa zisele "Spectacole de sunet și lumină". Dar, sunetul - muzică și discurs - operează asupra spectatorului, nu asupra monumentului. Publicul este cel pus într-o anumită stare, cel care trebuie efectiv distras (de la monument) și distrat. Care muzică, care comentariu? Și cele bune și cele proaste. Nu are nici un fel de importanță, din moment ce recunoaștem în ele fenomene accesorii, mecanisme de ambianță, analoge acelor care pun în funcțiune marile structuri comerciale. Chiar și numai lumina, singură, poate da edificiilor o opacitate nebănuită. Iar sunetul tinde să le reducă la micimea a ceva neînsemnat.

Animație: unde și cum începe ea? În general în interiorul edificiului pe care-și propune să-l smulgă propriei inerții pentru a-l face mai bine și mai ușor consumabil, adecvarea personală fiind considerată insuficientă. Metoda este aceea a medierii: facilitarea accesului la operă prin intermediari, umani sau nu. O ierarhie complexă conduce de la mediere prin efecte speciale la comentariile audio-vizuale, trecînd prin reconstituirea de scene istorice imaginare cu ajutorul actorilor, manechinelor, marionetelor sau a imaginilor de sinteză.

Astfel, devine din ce în ce mai greu pentru vizitator să evite aceste interferențe și să poată dialoga fără interpreți cu monumentele¹³. Comentariul și ilustrația anecdotică sau, mai exact, flecăreala despre opere, cultivă pasivitatea publicului, îl dezvăză să privească sau să descifreze cu propriii săi ochi, lăsînd sensul să se scurgă prin strecurătoarea cuvintelor găunoase. Acestea sînt forme demagogice, paternaliste și condescendente ale comunicării. Totuși, transmiterea unei cunoașteri istorice ține prin excelență de punerea în valoare a patrimoniului. În secolul din urmă, Boito¹⁴ a formulat regulile unei prezentări științifice și silențioase a monumentelor care, cu prețul unui efort de atenție, inițiază publicul într-o cunoaștere personală, directă și obiectivă a operelor. Tehnici noi permit astăzi forme de prezentare grafică (notițe, scheme, planuri) clare și seducătoare, a

căror întrebuințare se generalizează, dar care este prea adesea și în mod regretabil neutralizată de "zgomotul" animației.

Împinsă la limită, animația devine exact inversul punerii în scenă a monumentului pe care îl transformă în teatru sau în scenă. Edificiul intră în concurență cu un spectacol sau un "eveniment" care îi este impus, în autonomia sa. Expoziții, concerte, spectacole de operă, reprezentări dramatice, prezentări de modă sînt asociate unui patrimoniu care le valorizează și pe care pot, la rîndul lor, ca rezultat al acestei stranii relații antagonice, să-l facă mai strălucitor, să-l deprecieze sau să-l anuleze.

Modernizare: procedură nouă, care ia în batjocură pe față respectul datorat patrimoniului istoric; ea pune în joc aceeași deplasare a atenției și același transfer de valori prin inserția prezentului în trecut, dar sub forma unui obiect construit și nu a unui spectacol. A moderniza nu înseamnă a da aspect de nou, ci a trîni în corpul vechilor clădiri un implant regenerativ. De la această simbioză impusă, se așteaptă ca interesul suscitât de opera prezentului să se repercuteze asupra operei vechi și să amorseze astfel o dialectică. Iarăși o socoteală cu riscuri considerabile. Un caz simplu și tipic este acela al suprafețelor de geam care, în marile monumente franceze, înlocuiesc prea adesea vechile uși pline în disprețul funcțiunii arhitecturale. Tratarea arhitecturală actuală a muzeelor¹⁵ oferă o ilustrare exemplară a acestei forme de valorizare și a pericolelor sale. Atenția vizitatorilor este atrasă mai întîi de receptacol¹⁶, ca în cazul mastabalei hollywoodiene care pune piedici în calea privirii și vederii colecției impresioniștilor francezi expusă mai demult la muzeul Jeu de Paume. Din fericire, există și muzee cu totul noi ai căror constructori¹⁷ au fost conduși numai de respectul pentru operele de artă adunate. Tot așa cum există întotdeauna și monumente nealterate de operațiile mediatice. Să nu uităm, eu descriu o tendință.

Am putea înmulți exemplele negative de modernizare a patrimoniului care, pentru a ne limita la Franța, merg de la necuviință (amenajarea interiorului palatului de justiție la Poitiers) pînă la devastare trecînd prin derizoriu (casa de bilete a castelului din Chambord). Nu sînt scutite nici edificiile care nu au altă funcțiune decît cea muzeală,

altă întrebuințare decît aceea de monument istoric, fiind prin aceeași "dezistoricizate"¹⁸.

Convertirea în bani gheață: numitor comun al tuturor modalităților de punere în valoare, ea merge de la închirierea monumentelor pînă la utilizarea lor ca suport publicitar, participînd la vînzarea produselor de consum curent. Orice monument are acum complementul său sub forma unui butic, urmașul tejghelelor cu cărți și cărți poștale din secolul XIX, care furnizează suveniruri diverse, haine, obiecte casnice sau produse alimentare¹⁹.

Livrarea: rentabilizarea patrimoniului depinde, tot mai mult, de o accesibilitate facilă, pe măsura creșterii numărului de vizitatori, a încasărilor provenite din vînzarea biletelor de intrare și din consumațiile complementare. Monumentul trebuie livrat la îndemînă, cît mai aproape de caravanserauri care prea adesea denaturează siturile, cît mai aproape de vehicule, private sau colective, care necesită amenajarea parcurilor de staționare și a anexelor acestora: de unde și nevoia de suprafețe considerabile de teren a căror tratare este, la această oră, la fel de rău stăpînită în mediu urban ca și în cel rural.

Integrarea în viața contemporană

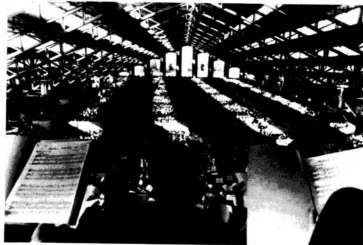
Refolosirea este fără îndoială forma cea mai paradoxală, îndrăzneță și dificilă de punere în valoare a patrimoniului; ea constă în reintroducerea unui monument defăectat în circuitul folosințelor curente, în smulgerea lui dintr-un destin muzeal. Așa cum arată și repetă succesiv Riegl și Giovannoni, monumentul este sustras în acest fel riscurilor defăectării, pentru a fi expus uzurii și uzurpărilor uzitării: a-i atribui o destinație nouă este o operație dificilă și complexă, care nu trebuie să se întemeieze doar pe asemănarea cu destinația originală. Ea trebuie, înainte de toate, să țină cont de starea materială a edificiului care, astăzi, se cere apreciată în funcție de fluxul utilizatorilor săi potențiali.

Patrimoniul industrial: expansiunea câmpului cronologic al moștenirii noastre istorice ridică o problemă inedită, aceea a patrimoniului industrial, care de altfel, în ciuda numelui, scapă în general influenței industriei culturale. Dacă evoc condițiile refolosirii sale în primul rînd, o fac în scopul de a arăta că, în pofida denumirii lor comune, acest patrimoniu nu poate și nu trebuie confundat, cum se obișnuiește adeseori, cu patrimoniul erei pre-industriale, care ține de alte valori și de alte mize.

Moștenirea industrială dezafectată pune două tipuri de întrebări, diferite ca natură și scară. Pe de o parte, clădirile individuale, adesea cu o construcție solidă, sobră și cu întreținere ușoară, sînt ușor adaptabile normelor de utilizare actuale și se pretează unor folosințe multiple, publice și private. În Europa, ca și în Statele Unite, sînt nenumărate uzinele, atelierele, antrepozitele transformate în imobile de locuit, în școli, teatre sau chiar în muzee. Marea hală a abatoarelor de la Mouche³⁰, cu magnifica sa structură metalică, construită la Lyon în 1918 de Tony Garnier, a devenit un centru de schimburi și de spectacole viu și atrăgător, cum ar fi putut ajunge și Halele lui Baltard.

Această reconversie de clădiri, dintre care unele aparțin istoriei tehnicii, ține atît de o conservare istorică, cît și de o sănătoasă economie logistică. În schimb, aceste urme anacronice care sînt pîrloagele industriale, puțurile și abatajele minelor părăsite, haldele, docurile și șantierele navale abandonate, au întîi de toate o valoare afectivă de aducere aminte pentru acei oameni pentru care, timp de generații, ele au însemnat teritoriul și orizontul, și care caută să nu fie deposezați de ele. Pentru ceilalți, ele au o valoare de document asupra unei faze a civilizației industriale. Document la scara regiunilor, pe care-l va păstra memoria fotografică, dar a cărei conservare reală pare iluzorie prin înșeși dimensiunile lor, într-o vreme a urbanizării și remodelării teritoriilor.

Reabilitarea satelor de mineri, la Hénin-Beaumont, la Liévin și aiurea, conservă desigur amintirea minei, dar este vorba totuși de o așezare și nu de un loc de producție. Cum vor supraviețui acestea,



Inaugurată în 1914, clasată către 1975, hala Abatoarelor de la Mouche, capodoperă a lui Tony Garnier, adăpostește de acum un centru de schimburi și de spectacole (concert Berlioz în fotografia noastră)

altfel decât ca urme simbolice, sub forma cîtorva muzee? A merge mai departe necesită o imaginație căreia nostalgia nu îi ține locul.

De altfel, o altă problemă, aceea a patrimoniului rural neconstruit, se va pune în curînd într-o parte a Europei, mai cu seamă în Franța, țară de tradiție rurală, a cărei "la țară"* era un imens și savant monument: ce e de făcut cînd, asemenea tinărului patrimoniu industrial ieșit din uz, ancestrala agricultură va fi în parte condamnată la pîrloagă? Ce re folosire i se poate da atunci unui peisaj care a fost unul dintre cele mai frumoase nestemate artistice ale țării noastre, și din care vor rezista numai satele recucerite de populații urbane și împresurate de "suburbii" pavilionare. Nu dispunem de precedente pentru a rezolva aceste defazectări teritoriale.

Edificii pre-industriale: există o tradiție, în schimb, pentru re folosirea patrimoniului pre-industrial, și chiar a anumitor monumente antice. Aceste practici nu sînt mai puțin complexe.

Geniul lui D'Annunzio a emblemizat arenele din Verona, deschizîndu-le dramaturgiei moderne: astăzi, teatrele și amfiteatrele antice cele mai bine conservate trăiesc o nouă viață în serviciul spectacolului. Utilizarea sistematică a acestor mari spații nu este totuși practicabilă decât în condițiile consolidării, restaurării, amenajării, adeseori antrenînd, prin ea însăși, denaturarea lor. Dar acestea sînt cazuri de excepție.

Adevăratele dificultăți apar atunci cînd este vorba de a găsi o destinație pentru vechile edificii religioase, de cult sau mănăstirești, pentru vechile palate, reședințe nobiliare, spitale, cazărmi, grajduri... care au fost capodopere ale arhitecturii pre-industriale. Funcțiunile zise culturale (muzee, biblioteci, instituții școlare și universitare, fundații) intră în concurență cu funcțiunile utilitare, de prestigiu (ministere, așezăminte sociale, hoteluri) sau curente (birouri, locuințe, comerț), iar utilizatorii publici sînt înlocuiți de piața privată. În același timp, în toate cazurile, lucrările de amenajare a infrastructurii cer o măiestrie tehnică specială, iar costurile sînt adeseori descurajatoare. Iată de ce rentabilitatea noilor destinații²¹ este greu de asigurat și de ce căutarea ei primează adesea în fața celeia a

funcționalității. Adesea, va subzista doar o cochilie golită de conținut prin "chiuretaj": procedeu discutabil, cînd este vorba de a păstra morfologia țesutului urban; procedeu inadmisibil cînd se rezumă la sacrificarea structurilor și decorului interior al unui edificiu. Nu există, în această privință, în Franța, re conversii mai ucinătoare decât acelea destinate folosinței administrative sau de birouri. La fel, transformarea, totuși pertinentă, lăudabilă și interesantă în sine a locuințelor vechi în așezămînt social a condus în cîteva orașe franceze la adevărate masacre (exterioare și interioare) din partea unor organisme lipsite de competențele necesare. Anumite cazuri de reutilizare nemutilantă și în aparență judicioasă ridică și ele probleme. Trebuia oare transformat fragilul hôtei Salé în muzeu Picasso, prin care defilează sute de mii de vizitatori, și care a trebuit să fie deja restaurat în două rînduri? La o scară mai modestă, aflul de vizitatori ridică temeri justificate în privința conservării casei lui Horta, transformată în muzeu. În schimb, una din locuințele cele mai novatoare construite de același arhitect, hôtei van Eetvelde, a fost exemplar restaurată pentru o mare societate belgiană care o folosește ca așezămînt social.

Practica re folosirii ar trebui să facă obiectul unei pedagogii speciale. Ea ține de bunul simț, dar și de o sensibilitate înscrisă în lunga durată a tradițiilor urbane și a comportamentelor patrimoniale, și deci diferită de la o țară la alta. Instalîndu-se într-un extraordinar ansamblu de palate defazectate, universitatea din Veneția a știut să respecte în același timp calitatea spațiilor și să le redea viață spre cea mai mare delectare a studenților săi. La fel, vechea mănăstire a beginelor din Louvain ocrotește astăzi gospodării studențești, iar splendoarea regăsită a marii săli adăpostește clubul universitar. Nici acest tip de realizări, nici felul în care au fost tratate nu sînt compatibile cu mentalitatea care orientează în Franța politica logică a Educației naționale.

Orașe și ansambluri vechi: devenite patrimoniu istoric cu drepturi depline, centrele și cartierele istorice vechi oferă astăzi o imagine privilegiată, sintetică și întrucîtva mărită a dificultăților și contradicțiilor cu care se confruntă punerea în valoare a patrimoniului

* campagne, în orig. (n.t.)

construit în general, și reutilizarea acestuia în particular, altfel spus, integrarea sa în viața contemporană.

Cu toate acestea, conservarea muzeală a orașelor vechi, astăzi investită cu industria culturală, nu a dispărut. Însă concepțiile integratoare, formulate de Giovannoni încă din 1913, par de acum să prevaleze, cel puțin în principiu. Legislația franceză a "sectoarelor salvagardate"²¹ ilustrează aceasta evoluție. Când, în 1962, André Malraux a făcut să fie votată legea asupra sectoarelor salvagardate care îi poartă numele, acestea are loc într-o optică de păstrare muzeală. Era vorba de a pune la adăpost, de a face de neatinse, de a fixa în starea lor de atunci anumite cartiere; exemplul orașului Avignon, după multe altele, arătase că fără măsuri imediate de urgență, ele erau sortite demolării. Pentru Malraux, istoric al artei, mizele acestei protecții erau istorice și estetice. În același timp, idealul *statu quo*-ului vădea o aplicabilitate cu atât mai laborioasă cu cât legea și decretul ei de aplicare conferă planului de salvagardare și de punere în valoare calitatea unui document de urbanism. Încetul cu încetul, litera și spiritul muzeal al legii din 1962 au fost atenuate. Dar, în lipsa bazelor teoretice, dimensiunea ei urbanistică s-a estompat. Noțiunea de punere în valoare, înscrisă în desemnarea instrumentului juridic, care este "planul de salvagardare și de punere în valoare" o concurează pe aceea a salvagardării și o pune în serviciul unui concept bun la toate, dezvoltarea.

Începînd cu 1975, chestiunea integrării (ansamblurilor istorice) în viața colectivă a "epocii" noastre este pusă pe scena internațională. În 1976, la Nairobi, UNESCO adoptă o *Recomandare privitoare la salvagardarea ansamblurilor istorice și tradiționale și rolul lor în viața contemporană*, care rămîne astăzi expunerea motivelor și pledoaria cea mai complexă în favoarea unei tratări ne-muzeale a ȧesuturilor urbane vechi. Acest text rămîne, fără îndoială, și cel mai lucid în privința pericolelor inerente acestui demers. Valoarea socială a patrimoniului minor și a ȧesuturilor istorice, deja recunoscută de Giovannoni, este măsurată cu cîntarul mizelor funciare și turistice; el nu avea cum să prevadă amploarea dezvoltării acestora. Pe lîngă aceasta, pentru înția oară, conservarea

vie a ansamblurilor vechi este prezentată ca un mijloc de a lupta nu numai pentru salvagardarea particularităȧilor etnice și locale, dar și împotriva procesului planetar de banalizare și normalizare a societăȧilor și a mediului lor.

De atunci, reînșușirea și punerea în valoare a orașului vechi au devenit tema dominantă a concertului patrimonial al naȧiunilor. Dar acest consens acoperă o multitudine de cazuri și de tipuri de intervenȧie asupra orașului istoric. Cazurile care nu suportă comparaȧie ale orașelor mari și mici, ale orașelor prospere economic și ale celor în criză, ale tuturor stărilor intermediare între orașele al căror patrimoniu nu este decît un element de prestigiu și cele pentru care el reprezintă ultima resursă. Intervenȧii de naturi diferite, uneori conflictuale. Fie orașul istoric este, ca și monumentul individual, transformat în produs de consumaȧie culturală: refolosire ambiguă, în cel mai bun caz ludică, și care își disimulează natura muzeală. Fie orașul poate fi reinvestit în scopuri economice care beneficiază simbolic de statutul său istoric și patrimonial, dar fără a-i fi subordonate.

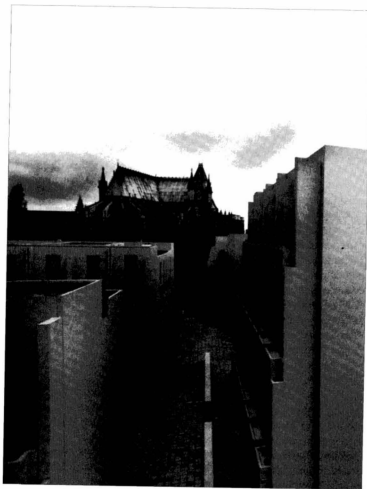
Primul caz arată așadar orașul patrimonial pus în scenă și, la rîndul lui, convertit în scenă: pe de o parte, iluminat, primenit, apreat în scopul înfrumuseȧării și al punerii în imagine mediatică; pe de altă parte, teatru pentru festivaluri, serbări, aniversări, congrese, happeninguri adevărate sau false care înmulțesc numărul vizitatorilor după ce mobilizaseră ingeniozitatea animatorilor. Obiectivul acestora din urmă este de a-i condiționa pe vizitatori prin crearea unei atmosfere conviviale, pe care o asociaȧie de salvagardare dintr-un mare oraș francez o descrie ca "cea dintr-un sat adevărat". Libera și armonioasă desfășurare a figurilor spaȧiale care leagă edificiile urbane între ele și cu vecinătăȧile lor, ceea ce italienii numesc *ambiente*, nu mai are importanță decît pentru cîȧiva practicieni și amatori, puȧini la număr.

Industria patrimonială a pus la punct procedee de ambalare ce permit, și ele, livrarea centrelor și cartierelor vechi ca pe o marfă gata pregătită în vederea consumului cultural. Statele și municipalităȧile recurg la aceste procedee, cu rezervă și discreȧie sau liberal, în funcȧie de opȧiunile lor sociale și politice, dar mai ales în

funcție de natură (dimensiunile, caracterul, resursele) produsului pe care-l lansează și de importanța relativă a veniturilor scontate. Un arsenal de dispozitive verificate, permite atragerea amatorilor, reținerea lor, organizarea economiei timpului lor, pierderea lor în familiaritate și confort: sisteme de semnalizare și de orientare grafică; stereotipii ale pitorescului urban: alei, piațete, străzi, pasaje pietonale, pavate sau dalate ca pe vremuri, echipate cu mobilier industrializat standard (candelabre, bănci, coșuri pentru gunoarie, telefoane publice) retro sau nu, învelite în funcție de locul disponibil cu sculpturi contemporane, fântâni, lăzi cu flori rustice și arboret internațional; stereotipii de recreere urbană: cafenele în aer liber cu mobilier adecvat, gherete pentru artizanat, galerii de artă, magazine de vechituri și, mereu, peste tot, sub toate formele sale regionale, exotice, industriale, restaurantul.

Iar în ceea ce privește modernizarea țesutului urban vechi, ea se realizează prin umplerea golurilor existente sau create în acest scop. De la lingviști am învățat valoarea semiotică a contrastului. Sensul se construiește prin contiguitate, prin diferență, dar cu condiția ca juxtapunerea semnelor să devină articulare. Elementele arhitecturale moderne (sau post-moderne) care au reputația de a fi valorizatoare pentru centrele vechi, sînt într-adevăr astfel, cu condiția să respecte această articulare și regulile sale morfologice și nu, cum este cel mai adesea cazul, să fie implantate în țesutul urban istoric în mod autonom, ca niște obiecte independente și autosuficiente. În cel mai bun caz, ele slujesc atunci imaginea mediatică a orașului, pentru care devin emblemă sau semnal: Montpellier sau Nîmes dau în Franța exemple care au făcut repede școală, la Amiens și în alte părți. În cel mai rău caz, datorită gigantismului, ele induc dezarticularea și dezagregarea țesutului vechi. Construcțiile Comunității europene isprăvesc descompunerea frumoaselor cartiere din secolul XIX din Bruxelles.

Numeroase rămîn totuși orașele care, ca Marseille, Étampes sau Valenciennes în Franța, își neglijează țesutul vechi. Altele neglijează sectoare întregi în folosul zonelor pietonizate sau considerate mai atrăgătoare, sau în favoarea unui sector salvagardat cu rol de alibi.



Împrejurimile reconstruite ale bazilicii Saint Denis: "siturile monumentale trebuie să facă obiectul unei atenții speciale în scopul salvagărdării integrității lor..." (*Carta de la Veneția*, art. 14).

Efecte perverse

Așadar, patrimoniul istoric construit nu încetează a se îmbogăți cu noi comori, iar acestea nu încetează să fie mai bine puse în valoare și exploatate. Industria patrimonială grefată pe practici cu vocație pedagogică și democratică nelucrative a fost lansată mai întâi cu fonduri nerecuperabile, în perspectiva și în ipoteza dezvoltării și turismului. Astăzi, ea reprezintă, direct sau nu, o parte crescândă a bugetelor și veniturilor națiunilor. Pentru numeroase state, regiuni, municipalități, această industrie înseamnă supraviețuirea și viitorul economic. Tocmai de aceea punerea în valoare a patrimoniului istoric este o întreprindere însemnată.

Dar, s-a putut înțelege, această întreprindere este purtătoare de efecte secundare și adesea perverse. Condiționarea la care a fost supus patrimoniul urban istoric în vederea consumului cultural, precum și investiția din partea pieței imobiliare de prestigiu, tind să excludă populațiile locale sau ne-priviligiate și, odată cu ele, activitățile lor tradiționale și modest cotidiene. S-a creat o piață internațională a centrelor și cartierelor vechi. Pentru a da un exemplu prestigios, cum va putea oare rezista Republica Cehă la solicitarea fluxurilor turistice care invadează Praga? Cum va evita ea vinderea unei părți la capitalei sale țărilor și întreprinderilor care, azi numai ele, par să-i poată permite restaurarea acestui patrimoniu cu infrastructuri degradate și obținerea unui profit de pe urma lui, cu toate riscurile pe care le comportă operația, privitor la deteriorarea secundară și la frustrarea praghezilor? Aceași problemă se ridică pentru un număr de orașe ale Europei de Est și Rusiei, de la Potsdam²¹ la Sankt-Petersburg. Dar orașele Europei occidentale nu scapă nici ele. Printre micile centre vechi, cazul orașului Bruges, care acum douăzeci de ani era pe cale de a se stinge, este instructiv: deși astăzi artizanatul dantelei este mort de-a binelea, buticurile cu dantele importate din Hong Kong au năpădit parterul vechilor locuințe pe care și le dispută cu braseriile și galeriile de artă, în timp ce două rețele internaționale de hoteluri au sfîșiat vechiul țesut urban prin inserarea unor caravanserauri ieșite din scară.

În alte părți, în loc să contribuie la păstrarea diferențelor locale și să frîneze banalizarea primară a mediilor de viață, cum sperau redactorii *Recomandării de la Nairobi*, punerea în valoare a centrelor vechi tinde paradoxal să devină instrumentul unei banalizări secundare. Anumite orașe și anumite cartiere îi rezistă, ajutate de dimensiunile, morfologia, activitățile lor, prin forța tradițiilor, prin simpla lor bogăție sau prin înțelepciunea aleșilor. Altele încep să semene altfel de bine între ele, încît turiștii și societățile multinaționale se simt acasă oriunde.

Aceste efecte se adaugă aceluia care încep să-i îngrijoreze pe profesioniștii patrimoniului. Cult sau industrie, practicile patrimoniale sînt amenințate de autodistrugere chiar prin favoarea și succesul de care se bucură: mai precis, prin fluxul debordant și irezistibil al vizitatorilor trecutului. Pe de o parte, acest flux știrbește, macină și dezagregă solul, zidurile, decorurile fragile ale străzilor, piețelor, grădinilor, locuințelor, care nu au fost concepute pentru atîția pași grăbiți și atîtea mîini care pipăie. Dintotdeauna, cînd rămîneau în folosință, monumentele noastre erau întreținute iar orașele repavate, consolidate, revopsite, replantate într-o bălălie nemiloasă cu timpul. Dar amploarea refacerilor nu poate crește, iar ritmul nu se poate accelera mereu fără să compromită durata și autenticitatea moștenirii construite. Piața San-Marco, devastată în timpul unui concert, și-a regăsit chipul familiar, dar cu ce preț? Opera dizolvantă a timpului, a anotimpurilor și a folosirii, a cataclismelor naturale, a războaielor și a poluărilor chimice, se asociază de acum distrugerii culturale, în timp ce, cu excepția cîtorva mari monumente religioase concepute pentru eternitate și destinate să primească mulțimi de oameni, și în afara "rămășițelor" izolate, uitate sau puțin iubite de *tour operators*²⁴, autenticitatea, în sensul în care o înțelegea Ruskin, părește tot mai mult patrimoniul nostru istoric construit.

Pe de altă parte, funcționarea parcului patrimonial este amenințată de paralizie prin saturația fizică a sistemului. În termeni de vizitatori/secundă și de centimetri pătrați/vizitatori, dispozitivele amplasate și-au atins adeseori limitele. Pe lângă aceasta, amenajările logistice privind transportul și găzduirea vizitatorilor tind, fie să se blocheze din lipsă de spațiu, fie să degradeze siturile și peisajele.

Exploatarea patrimoniului istoric construit este deci condamnată pe termen lung, în afara cazului în care sînt reduse costurile, iar fluxul consumatorilor e strunit. Dar, înainte de a examina măsurile care ar putea permite un control efectiv al situației, mai trebuie să ne întrebăm dacă întreprinderea patrimonială nu exercită și efecte secundare sau perverse asupra relației marelui public cu moștenirea construită. Această industrie răspunde în mod adecvat cererii de distracție a societății de agrement și conferă în plus statutul social și distincția²⁵ legate de consumul de bunuri patrimoniale. Dar ce se întîmplă cu accesul la valorile intelectuale și estetice purtate de patrimoniul istoric, a căror geneză și dezvoltare le-am evocat?

În aparență și dacă e să dăm crezare discursurilor instituționale și mediatice, valoarea de cunoaștere și de artă sînt neschimbate. Pentru specialiști, istorici, arheologi, istorici ai artei, arhitecți, acest patrimoniu rămîne efectiv un vast cîmp de cercetări și descoperiri, a cărui "punere în valoare" reprezintă, în cel mai rău caz, o stinghereală și o neplăcere. Adevărata problemă o pun cei pe care refuz să-i denumesc mase, marele public al indivizilor pentru care vizitarea monumentelor nu e un scop în sine, cei care, fiecare în parte, așteaptă de la patrimoniul istoric altceva decît o distracție, sperînd într-o inițiere în fericirea cunoașterii istorice și în plăcerile artei. Acest public este deseori înșelat în masă de industria patrimonială care, ce-i drept, purtată de evoluția societăților industriale avansate, tinde să-i vîndă iluzii în locul valorilor promise.

Valoare istorică: adjectivul istoric este el oare pertinent pentru a califica rezidul de imagini și de spectacole fragmentate și efemere, pentru care nici un cadru cronologic dobindit nu permite fixarea unui loc în continuitatea timpului și a evenimentelor? Oamenii societăților industriale avansate nu mai învață pe dinafară nici datele, nici textele, nici, de altfel, tabla înmulțirii. În toate domeniile practice sau teoretice, memoria lor este tot mai bine asistată, suplinită și în final înlocuită de proteze din ce în ce mai performante, în măsură să înmagazineze și să restituie de îndată, la cerere, o informație enciclopedică, quasi nelimitată, privind trecutul și prezentul, sub formă de cuvinte, cifre și imagini. Minunarea lui Perrault în fața puterilor

liberatoare ale cărții tipărite ne face să zîmbim, iar povara pe care contemporanii lui o impuneau încă memoriei ni se pare excesivă. Nici școala nu se preocupă să producă o contrapondere, care ar fi și o siguranță pentru spirit, la această mecanizare a operațiilor memoriale tradiționale. Ea adaugă, dimpotrivă, renunțarilor societății propriile ei renunțări, în mod deosebit renunțarea la învățarea și încadrarea istoriei. Există aici o legătură de prins și un lucru de întreprins din partea gestionarilor patrimoniului. Într-adevăr, care poate fi valoarea istorică a unui edificiu sau a unui ansamblu de edificii în lipsa unei frumoase linearități temporale, edificată cu atîta răbdare de istorie, atît de răbdător învățată și păstrată de memoria organică și redusă la o abstracțiune de memorii artificiale? Cum am putea, fără acest suport, construi cadrul de referință care să confere semnificație istorică unui monument, unui ansamblu urban sau unui sat vechi?

Valoare de artă: ea pare astăzi universal recunoscută. Obstacolele sau tabu-urile care rezervau plăcerea oferită de operele de artă unor inițiați, elite, privilegiați ori moștenitori, oricare ar fi numele ori statutul pe care am alege să-l atribuim, ar putea fi depășite. Mai multe procese care au asociat mediile de informare și au fost exploatate de către ele contribuie la acest fapt: înființarea muzeului imaginar deschis tuturor; ameliorarea constantă a accesibilității operelor reale; evoluția artelor plastice contemporane și în particular a arhitecturii; dezvoltarea pieței de artă.

André Malraux a celebrat miracolul reproducerii fotografice: grație spațiului său propriu și propice ecurilor, ea a putut aduna și confrunta totalitatea operelor majore și minore, gigantice și minuscule, glorioase și anonime, din toate timpurile și din toate civilizațiile, pentru a-i descăușa transcendența unitate. În același timp, ne mai fiind apărate de distanța și secretul izolării lor, fiind expuse, detaliate și dezvăluite la lumina zilei marelui public, operele devin pentru oricine, parte a universului familiar, abordabile din plin: reproducerea fotografică invită la cunoașterea directă și la vizitarea efectivă a monumentelor. Astăzi, operele capitale ale umanității devin accesibile celor mai mulți nu doar prin imaginea lor, așa

cum dorise Malraux, ci și în realitatea lor. Dar despre ce fel de accesibilitate este vorba?

Orice demitizare poate duce la o altă mitizare²⁶. Bogăția revelațiilor estetice pe care le poate oferi această comoară, descoperită în nebanuita sa proximitate, a fost proclamată sus și tare și prezentată prea repede, prin abuz, ca inerentă ființei însăși a operelor de artă. În această împrejurare, a vedea și a ști în preajma ta prezența densă a mărturiilor artei trecutului și prezentului nu deschide către ele decât un acces iluzoriu. Această prezență reală ("réelle présence"²⁷) nu servește la nimic dacă nu sînt reunite condițiile receptării sale, începînd cu reculegerea în timp și în liniște: depășind un anumit debit, la muzeu ca și înaintea sau în interiorul monumentelor, fluxul vizitatorilor slăbește sau ucide plăcerea artei. În plus, experiența estetică, trebuie să o repetăm, este rezultatul unui parcurs inițiat. Aceea a patrimoniului construit istoric nu scapă acestei reguli și comportă propriile sale dificultăți.

Desigur, există edificii care, mizînd pe sublim, subjugă instantaneu. Dar această eventualitate nu este una curentă. Arhitectura este singura, între artele majore, a cărei întrebuintare face parte integrantă și intră într-o relație complexă cu finalitățile sale estetice, mai greu de perceput în cazul edificiilor istorice văduvite de destinația practică ce le-a dat existența.

"Nu-ți pot vorbi decât despre împrejurimile unui lucru atît de măret", îi spune Eupalinos lui Phaidros pentru a-l face să presimțea dimensiunea incomunicabilă a creației arhitecturale și a receptării ei. Pe de o parte, arhitectura este singura artă ale cărei opere cer să fie străbătute cu pasul. Numai adevărată tururi, parcursuri, ocoliri care implică participarea întregului corp și pe care percepția vizuală singură nu o poate înlocui: să ne amintim că Dedal era patronul arhitecților. Dar cum să negăm, pe de altă parte, rolul conceptului în practica arhitecturii? Fiedler recuză orice explicație a operei arhitecturale. Acest exclusivism viza, de fapt, recunoașterea ireductibilității experienței estetice. Sub o formă mai provocatoare, mesajul este același cu cel al lui Eupalinos și nu trebuie deci luat *ad litteram*. Cuvîntul pregătește receptarea operei arhitecturale, cu condiția să i se dea locul cuvenit așa cum l-au definit identic, la distanță de cinci secole, Alberti

și Valéry: dialog²⁸ în prezența operei, între practicieni²⁹ și ne-practicieni, și care presupune un limbaj comun și cu aceleași referințe.

Dialog refuzat azi unui public care, în general, nu a dobîndit el însuși acest limbaj și aceste referințe, care este inițiat de către animatori și "ingineri culturali" adesea necunoscători și care, ocazional, se lasă înșelată de promisiunea unei semantizări facile³⁰.

Frustrarea marelui public interesat de valorile de istorie și de artă ale monumentelor și ansamblurilor istorice poate astfel, fără exagerare, să se numere printre efectele perverse ale industrializării patrimoniului. Știăm, Alberti o deplîngea deja, că maltratările exercitate de timp, "acest aprig distrugător a tuturor lucrurilor legate de monumentele omenesti, sînt cîteodată depășite de spoliurile oamenilor"³¹. Am cunoscut violența distrugătoare a războaielor moderne și a actelor de negoț. Nu știăm că în spațiul cîtorva decenii specia umană va ajunge, prin chiar practicile sale de conservare, să producă distrugerii care altădată ar fi pretins secole. Prevenirea acestor efecte secundare trebuie deci concepută din dubla perspectivă a protecției monumentelor și a protecției publicului lor. Ea apare atunci ca o conservare de gradul al doilea pe care o putem numi strategică și care exprimă criza actuală a practicilor patrimoniale.

Conservare strategică

Această conservare secundă a patrimoniului construit nu face decât să înceapă. Ea trece prin reglarea fluxului de vizitatori pentru care mai trebuie inventate multe modalități. Se pot evoca, cu titlu de exemplu și după gradul de complexitate în creștere, dispozitive de control, măsuri pedagogice și politici urbane.

În materie de control, închiderea pentru public este o soluție radicală care a găsit numeroase aplicări în cazul monumentelor și siturilor excepționale, amenințate de distrugere, precum grota din Lascaux, mormintele din Valea Regilor și, din 1991, situl din Carnac

al cărui sol se tase sub călcătura turiștilor și dezgolea baza menhirilor. Dar există și numeroase mijloace care permit modularea accesului la bunurile patrimoniale: reducerea zilelor și orelor de vizitare, cum adeseori este cazul edificiilor de cult, unde anumite părți se întâmplă să nu fie accesibile publicului; limitarea numărului de intrări zilnice; impunerea unui tarax pe jos. Agresiunea fizică împotriva monumentelor poate fi combătută uneori prin reguli tot atât de simple ca cele care obligă la descălțare, așa cum procedează anumite popoare înainte de a pătrunde în sanctuarele, sau numai în locuințele lor. Este posibilă în egală măsură abateră fluxurilor atrase de anumite situri sau edificii celebre către locuri și circuite mai puțin cunoscute. De ce, în sfârșit, să ne fie rușine de disuadarea financiară: de ce accesul pedestru și în automobil (autocare de turism, mai ales) la monumentele și cartierele vechi, a căror întreținere este costisitoare, să fie gratuit sau cu rabat, în loc să fie plătit la adevăratul său preț, la fel ca alte " produse " culturale, precum cartea, cinematograful, teatrul?

Printre măsurile pedagogice, ne putem mai întâi întoarce la muzeul imaginar, reinterpretându-l ca vis al unui anticar transmutat " în vremea reproductibilității mecanice " a operelor de artă. Ne aducem aminte muzeele imaginare prin mijlocirea cărora anticarii tezaurizau, comunicau și difuzau corpusul de cunoștințe istorice a cărui acumulare de-a lungul secolelor le-a fost înlesnită de " cercetarea antichităților ". De fapt, această metodă este încă în vigoare. Arheologia urbană o aplică de fiecare dată când cercetătorii sînt constrînși să-și închidă sau să-și demonteze șantierul după ce le-au relevat și fotografiat. Reproducerea iconică, în acord cu natura conceptuală a cunoașterii istorice, beneficiază astăzi de mijloace mult mai precise și fidele odată cu ansamblul tehnicilor legate de fotografie și perfecționările acesteia.

W. Benjamin a fost primul care a inversat perspectiva tradițională asupra fotografiei ca artă în folosul " artei ca fotografie " și a analizat paradoxul care face ca tehnica să-i confere epocii noastre o stăpînire intelectuală fără precedent a operelor plastice și " în cel mai înalt grad " a celor de arhitectură, prin reproducerea și reducerea lor¹⁴. Chiar dacă această din urmă afirmație nu poate fi acceptată fără

rezervă¹⁵, muzeul imaginar, cu condiția ca vizitarea sa să fie bine organizată și însoțită de texte explicative¹⁶, constituie o cale de acces eficace către abordarea estetică a patrimoniului construit. Dar putem merge mai departe și întreba dacă, în conjunctura actuală, mediarea fotografică nu constituie o modalitate tendențială și originală a experienței estetice însăși. Folosirea bine temperată a muzeului imaginar poate astfel contribui la limitarea parcursului și vizitelor și la menajarea patrimoniului construit.

O și mai cumpătată strategie privitoare la patrimoniu este cea care constă în reproducerea, totală sau parțială, a edificiilor originale în trei dimensiuni și mărime naturală. Acest tip de procedeu nu are o reputație bună. Experiența a dovedit totuși, de mult, serviciile incomparabile pe care acest procedeu le poate aduce istoriei artei. Muzeul Monumentelor franceze, conceput de Viollet-le-Duc, realizat de Jules Ferry, rămîne un instrument neegalat pentru inițierea în sculptura monumentală a țării noastre începînd cu epoca romanică. Acest exemplu ar putea fi urmat de alte orașe și țări¹⁷.

Astăzi, tehnicile de fac-simile aplicate operelor de arhitectură, sculptură și pictură au realizat progrese care le-au adus cautions științifică și fac ca acestea să nu mai fie cantonate în muzee. Deschisă din 1965, grota Lascaux II¹⁸ atrage tot ația vizitatori ca odinioară originalul. Credem chiar că această soluție, rezervată cazurilor analoge, ar putea fi aplicată, cu condiția unor garanții științifice similare¹⁹, micilor orașe și mai cu seamă locurilor și ansamblurilor istorice care, în anumite orașe importante, concentrează exclusiv aflusul turiștilor. De ce nu am face copii ireproșabile pieței Signoriei din Florența, alcazarului din Sevilla, podului Carol din Praga? Implantate în apropierea locurilor originale, realizate sub direcția și cautions savanților și specialiștilor, serviciile de acest tip ar contribui la difuzarea cunoștințelor istorice și, în același timp, la ocrotirea efectivă a patrimoniului construit. Ipoteza este seducătoare, dar fără îndoială puțin realistă, din rațiuni atît de ordin etic cît și economic.

Protecția strategică a țesuturilor vechi și reaproprierea lor de către populațiile care le locuiesc în loc să le consume se face pe altă

cale: aceea a unei conștientizări generale urmate de o acțiune pe măsură. De mai mulți ani, asociațiile de apărare se orientează în această direcție și se opun cu un succes crescând proiectelor tehnice sau speculative care le lezează cartierele. Un urbanism negativ, dar original, a văzut astfel lumina zilei.

Totuși, nu este vorba aici decât de niște operații punctuale. O politică adevărată a centrelor și cartierelor vechi cere urmărirea unei reflecții de fond asupra urbanizării actuale al cărei caracter rămâne mascat de o terminologie anacronică. Termenii oraș, urban (substantiv și adjectiv), urbanism, au pierdut sensul lor original. Oricare ar fi nostalgiile unora și alibiurile altora, am intrat în era post-urbană. Urbanizarea se propagă după liniile de forță trasate de rețelele marilor echipamente. Ea ignoră sau dezagregă formele discrete și articulate ale vechilor aglomerări. Mai bun decât termenul de *rurbanizare*, inventat în anii 1970 pentru a defini metamorfoza peisajului rural, termenul italian de *periferizare*⁴¹ ne face să înțelegem dinamica procesului ce tinde azi să desfacă orașele și să uniformizeze teritoriile.

Nu putem repeta niciodată îndeajuns avertismentul lui Giovannoni: centrele și cartierele vechi nu vor putea fi conservate și integrate în viața contemporană decât dacă noua lor destinație este compatibilă cu morfologia și scara lor. S-au văzut pericolele reprezentate de punerea în valoare culturală și turistică. Ele nu rezistă mai bine nici la implantarea activităților terțiare majore care reproduc, într-un mod secundar, migrația zilnică, traficul și consumul logistic ale cărui exigențe au făcut ca orașul pre-industrial să explodeze în secolul XIX. În schimb, acest patrimoniu urban este adaptat adapostirii și implantării serviciilor de vecinătate (mic comerț, școli, dispensare) care îi sînt asociate și care, cu condiția să fie dominante, sînt compatibile cu un minimum de activități de cercetare și difuzare a cunoașterii sau artei. Considerate sub acest unghi, centrele și cartierele vechi reprezintă astăzi o resursă rară, ele fac obiectul unei cerințe sociale și societale în același timp. Cu singurul risc al degradărilor superficiale, satisfacerea acestei cerințe servește cel mai bine conservarea strategică a patrimoniului urban vechi.

Disponem deja de cîteva arme strategice împotriva exceselor unui consum patrimonial ce tinde să devină consumare. Dar, odată enumerate dispozitivele de amplasat sau de consolidat, întrebarea rămîne deschisă: care este fundamentul pe care se așează conservarea patrimoniului istoric construit, într-o lume care și-a dobîndit mijloacele științifice și tehnice pentru a păstra în memorie și a-și interroga trecutul fără mediarea monumentelor sau monumentelor istorice reale? Într-adevăr, oricare ar fi funcțiunile economice și resursele distractive oferite de acest patrimoniu în societatea de agrement, sau valorile sale cognitive, pedagogice și de artă, niciuna din aceste motivații instituțional recunoscute sau revendicate nu îngăduie interpretarea fervorii cu care cultul patrimonial este celebrat și se propagă în lumea întreagă.

Competența de a edifica

Cult, fervoare a celebrărilor, fascinație a templelor sale: iată semnele unui exces care nu epuizează nici unul din mobilurile asociate în mod explicit practicilor patrimoniale. Dar atunci cum să interpretăm acest indiciu?

Riegl a prevăzut cu mult înaintea nașterii industriei culturale că un rol determinant în expansiunea culturii incipient pentru monumente îi va reveni valorii lor de vechime, aceea care, pentru o mulțime de vizitatori, ține loc de valoare de artă și valoare istorică, valoare pe care o sentimentalitate prost definită o asociază prezenței efective a monumentelor și simplei lor apartenențe la trecut. Niciodată evocată în discursul actual despre patrimoniul istoric construit, fără îndoială pentru că e imprecisă și prea puțin glorioasă, de unde-și primește, totuși, valoarea de vechime puterea de a atrage și aduna un public planetar? La prima vedere e ceva anodin. Dar aparențele înșală și, în plus, de când Riegl a descoperit-o, valoarea de vechime a dobândit noi dimensiuni și conotații, imprevizibile la acea dată. Pe de o parte, fixarea ei de clădiri reale și aparținând unor timpuri trecute o înscrie în contra-curentul dinamicii care face societățile industriale avansate să stabilească relații mediatizate cu lumea și să trăiască în prezent. Valoarea de vechime este deci o marcă de rezistență și negare a unei identități în curs de constituire. A doua anomalie, pe de altă parte, este că vechimea atribuită patrimoniului întinerește continuu, absorbind prezentul pe măsura evanescenței sale, înghițând un trecut nediferențiat ale cărui creații heterogene se îngrămădesc în spațiul patrimonial: această acumulare se aseamănă cu deschiderea muzeului pentru produsele tuturor activităților

omenești, vechi și recente, artizanale și industriale, dispărute, amenințate ori în curs de transformare sau dezvoltare.

La ce ar putea servi patrimoniul astfel adunat sub egida valorii de vechime, dacă nu la compunerea despre noi înșine, ca inventatori continui ai tuturor acestor obiecte, a unei fabuloase reprezentări căreia ne mai rămîne să-i înțelegem sensul și funcțiunea?

În oglinda antichităților, umanității și, după ei, anticarii au aflat cum să-și descopere alteritatea și au contribuit în acest fel la fondarea identității societății occidentale în raportul ei original cu timpul, cunoașterea și arta. Romanticii au descoperit demnitatea vechilor meșteșuguri în oglinda monumentelor istorice și le-au intuit esența tehnicilor¹. Astăzi, această structură narcisistică originară și fecundă s-a accentuat și fixat. Oglinda patrimoniului asupra căreia ne aplecăm cu pasiune și-a pierdut rolul dinamizator în schimbul unei funcții defensive. Ea nu mai servește decât la conservarea imaginii statice a unei identități.

Morminte, temple, catedrale, case și castele, poduri, uzine, aerogări și centrale electrice nu mai au valoare în sine, ci pentru că *noi* le-am construit. Ele nu mai semnifică fiecare pentru sine, ci se constituie ca material fragmentar al unei reprezentări generice despre noi înșine. Adăugarea fiecărui nou fragment extras dintr-un trecut îndepărtat sau apropiat și abia încheiat face să se confunde încă și mai mult duratele și tehnicile și dă acestei reprezentări narcisistice mai multă soliditate, măreție și strălucire. Astfel, ea devine cu siguranță mai limișitoare, mai aptă să conjure incertitudinile și anxietatea unei societăți care nu-și poate struni nici transformările, nici accelerarea lor. Această reprezentare pare să constituie azi sensul valorii de vechime și al cultului care este, de fapt, contemplarea și celebrarea omului credincios propriului destin.

Dar Narcis moare din neputința de a se smulge de sine, pentru că nu vrea, nici o clipă, să uite de sine. Chipul pe care imaginația noastră îl desenează în oglinda patrimoniului, chiar dacă e făcut după obiecte reale, nu e mai puțin iluzoriu. El este rezultatul unei rulegeri pioase care a eliminat diferențele și calitățile. Tocmai datorită reducerii fictive a conflictelor și întrebărilor cărora nu reușim să le facem față, acest chip este un mijloc de apărare eficace într-o situație de boală și de criză, dar numai pentru moment. Ca funcție narcisistică, cultul patrimoniului nu se poate justifica decât

un timp: pentru a ne recăpăta suflul în cursa prezentului, răgaz pentru reasumarea unui destin și a unei reflecții. Odată trecut acest timp, oglinda patrimoniului ne-ar dauna prin falsă conștiință, ficțiune și repetiție.

Interpretarea simptomatică a excesului manifest în practicile patrimoniului istoric construit ne-a făcut astfel să descoperim motivații neexprimate, profunde, esențiale fără îndoială, dar care se bazează pe reprezentări aleatorii și, în timp, ineficace. Cultul ereglian ține de un sindrom patrimonial cărui este important să nu-i cădem victimă, dar care, odată asociat portanței sale semiologice și descifrat ca avertisment, ne-ar putea pune pe calea găsirii unor fundamente solide, și ne-ar putea revela dacă și în ce fel conservarea patrimoniului istoric construit poate contribui, mai bine decât printr-un răgaz, la propria noastră conservare.

Pentru aceasta, trebuie să adoptăm o poziție critică cu scopul de a învăța să scrutăm altfel oglinda patrimonială, să ne desprindem de reprezentarea narcisistică pe care i-o cerem, să o descompunem și să-i dezasblăm părțile pentru a restitui diferențele, să încetăm a mai confunda sub denumirea de patrimoniu edificii ale erei pre-industriale și artefactele care le-au succedat pînă în ziua de azi.

Numai atunci va putea vechimea să le confere celor dintîi o valoare memorială, în felul în care o înțelegea Ruskin, una care nu se referă nici la credințe și rituri, nici la evenimente sau indivizi. Însă trebuie să mergem mai departe decât cel care a scris *The Seven Lamps of Architecture* și să-i aprofundăm intuiția. Pentru el, patrimoniul arhitectural pre-industrial aducea în *amintirea* pioasă *generațiile de oameni* care au precedat-o și a căror *muncă* trebuia continuată. Sfîrșitul nostru de secol impune lărgirea ariei de denotație a celor două cuvinte esențiale care au fost rostite atunci. Rememorarea despre care este vorba are de acum în vedere o *activitate întemeietoare*, mult mai generală pentru că generatoare, pe care epoca noastră tinde s-o oculteze, dacă nu chiar s-o și uite, care nu a putut și nu poate fi încredințată nici unei memorii artificiale și pe care numai vechile edificii au puterea de a o re-duce în memoria organică și în viață.

Dar și aici trebuie operate distincții. Întîi, cazul marilor edificii religioase ale omenirii. Proiectul laic a vrut și, în parte, a reușit să le facă să devină piese de muzeu. În plus, anumite confesiuni se dezinteresează ostentativ², sub pretextul progresului spiritual, de

cățile din piatră care le celebraseră credința și în același timp serviseră la celebrarea riturilor lor. Totuși, independent de religiile care le edificaseră și în pofida formulei lui Hugo - "Ceci tuera celă" - care face aluzie la filosofia spiritului lui Hegel¹ pentru a gândi destinul arhitecturii, aceste mari monumente dedicate absolutului și-au păstrat puterea de a ne face să regăsim vigoarea materială a unei pre-filosofii pe care filosofia nu a înlocuit-o vreodată. Parthenonul, Sfînta Sofia, Borobudur, Chartres reamintesc încîntarea unei căutări pe care, în lumea noastră deziluzionată, nu și-o propun nici știința, nici reflecția critică.

Dar monumentele însemne ale religiilor nu au numai privilegiul de a ne rememora un demers primordial al căutărilor omenesti. Ele ne avertizează, de această dată laolaltă cu ansamblul patrimoniului edificat pre-industrial, și în calitate de manifestări ale unei competențe pierdute sau pe cale de a se pierde.

Termenul e utilizat în mod curent pentru a desemna acest lucru propriu omului care este limbajul. Competență înăscută, spun specialiștii, care nu se actualizează totuși, decât prin performanță, prin exercițiu. Dacă se împlină ca acesta din urmă să lipsească, ca un individ să fie frustrat de ucenicia limbajului în limita de timp prescrisă de dezvoltarea speciei, el nu va vorbi și nu va fi om întreg.

Prin analogie, arta de a edifica poate fi asimilată spațiului unei competențe care pretinde și ea, pentru a nu dispărea și pentru a fi actualizabilă, o anumită performanță. Cît ar fi de diversă, totalitatea patrimoniului construit pre-industrial este rezultatul acestei abilități. Ucenicii cuvîntului prin exerciții de metalimbaj îi corespunde ucenicia edificării, condusă și ea de adult, prin angajarea întregului corp în spațiu și timp. Trăirea de către întregul organism a acestei stări de alertă, a acestei cutremurări care nu pune în joc numai ochiul, ci și mîna, toți captatorii noștri musculari și epidermici ai duratei, forme, greutatei, luminii, texturii, este tot atît de indispensabilă celui care construiește ca și celui care se folosește de edificiu sau vrea să-l contemple pe potriva esenței sale. Totuși, spre deosebire de competența limbajului pe care o amenință doar improbabile și singulare accidente, competența de a edifica pare astăzi amenințată de o tendință de atrofiere. Vechia dezbatere, deschisă în secolul XIX, asupra consecințelor umane ale mecanizării și diviziunii muncii dobindește o nouă dimensiune. Ne putem întreba dacă

această competență de a edifica, căreia îi datorăm o minunăție moștenire ale cărei vestigii, mereu mai rare și mai precare, dispar în oceanul construcțiilor industriale, va mai putea fi exersată pe viitor și altfel decât în cazuri particulare: pe scurt, dacă ea mai poate fi salvată.

Căci, contrar cu ceea ce lasă să se creadă fantasmele sindromului patrimonial, edificarea nu reprezintă decât o manifestare a acestei trăsături proprii omului care este *fabricarea* și ea nu trebuie confundată cu tehnicile constructive utilizate pentru producerea cadrului nostru de viață actual. Mecanizate, industrializate, informatizate pe măsura perfecționării lor, aceste tehnici constructive se eliberează de constrângerile duratei și scapă medierii corporale, pentru a deveni activitate mentală. fondate pe cunoștințe teoretice care țin de calcul, ele fac apel la toate protezele care scurt-circuitează munca minilor și a memoriei și lupta corp-la-corp cu materia. Arhitectura urmează, și ea, demersul inginerilor. Sub eticheta de "concepție asistată", ea s-a electronizat și participă la instaurarea unui prezent uituc, și mai manifest prin folosirea unor materiale care nu au nici dreptul, nici grația de a îmbătrâni, și refuză acea "dulce poleire [...] instituită" de trecerea timpului⁴, căreia Valéry, anacronic, nu s-a sfiit să-i spună prețel prin gura lui Eupalinos.

Sindromul patrimonial se dezvoltă pe măsura precipitării și amplificării amenințărilor care, datorită fabricației tehnice, apasă asupra competenței noastre de a edifica: atașamentul nostru obsesiv față de reprezentarea unui *arché* imuabil este îndeajuns de grăitor pentru gravitatea acestui sindrom. Alte simptome, care se manifestă în practicile patrimoniului ca și la periferia lor, trădează o precaritate solidară cu aceea a "voinței de artă" (*Kunstwollen*) actuale. Ne reamintim analizele lui Riegl și apelurile sale la prudență: să nu fie distruse sau aruncate la rebut anumite monumente sub pretext că șochează *Kunstwollen*-ul momentului. Acesta, ca și interdicțiile sale, este prin definiție instabil. A-i da ascultare cu rezervă și discreție ar însemna deci a nu-i aprecia dinainte durată și a nu-i sacrifica nescotit valori ale cunoașterii și edificii ale trecutului care, ele, nu se schimbă. Astăzi, aceste sfaturi nu mai au obiect. Voința de artă contemporană nu mai pare să lanseze exclusivism, nici să manifeste reticențe cu privire la monumentele vreunei civilizații sau ale vreunei epoci. Ea absoarbe, cu aviditate și fără discriminare, întreg conținutul unui muzeu imaginar, de la coliba primitivă la casa cor-

busiană, de la templele Antichității clasice la templele neo-clasicismului european, de la goliciunea spațiilor cisterciene la fastul spațiilor baroce. Fie credem că trăim o experiență artistică atunci când în realitate simțim doar o simplă satisfacție intelectuală; fie monumentele din toate timpurile și ale tuturor popoarelor ne emoționează în mod egal, fiecare în felul lui. Dar această din urmă eventualitate presupune ca voința de artă actuală să fie redusă la un grad zero, extenuată, lipsită de acea putere de refuz care este reversul și condiția puterii de a crea. Această disponibilitate estetică, deschiderea către un sens universal al artei care este celebrat ca o împlinire și ca accesul la un nivel superior al sensibilității, ar putea foarte bine să nu fie decât semnul unei neputințe.

Cele două instanțe ale reprezentării sînt compatibile. Fie că e iluzorie sau reală, căutarea plăcerii estetice oferită de monumentele istorice are, simptomatologic, aceeași valoare. Ea indică aceeași fragilitate a artei actuale de a edifica și aceeași dorință neîmplinită de frumusețe. Mai mult: în măsura în care arhitectura poate fi luată ca paradigmă a artelor plastice, mărturia patrimoniului monumental este întărită de aceea a patrimoniului istoric pictat și sculptat. Eclecticismul triumfător al muzeelor noastre, ca și cel al marilor expoziții de artă este, și el, revelator al unui *Kunstwollen* în situație disperată, ale cărui forțe creatoare se epuizează și ale cărui plăceri devin searbede.

Este bine să ne dăm seama de proporțiile vulnerabilității despre care vorbesc toate aceste semne. Ea ar putea anunța o transformare a lui *homo sapiens sapiens*⁵, transformare care marchează cîștiguri și încasează pierderi: cîștigarea unor aptitudini originale de a simboliza și a combina care asigură o influență mai eficace asupra lumii, precum și a altor moduri de comunicare; pierderea competențelor originare, ca aceea de a edifica, ca și a aspirațiilor ancestrale, ca aceea care ne face să luptăm împotriva prozaicului din lume și care tinde către un mod de gândire de arhitectură non-operatoriu, legat de la bun început. Caracterul "protetic" al omului contemporan (ale cărui activități se bazează pe proteze), descris și denumit de Freud încă înaintea erei mediilor, în *Das Unbehagen in der Kultur*, va fi oare consacrat de apariția lui *Sapiens protheticus*?

Oricum ar fi, posibila dispariție a competenței noastre de a edifica nu ar însemna acea moarte a artei pe care critica post-hegeliană

nu mai conține să o anunțe, dar ar însemna, fără îndoială, moartea unei arte numită arhitectură și a artelor care țin de un *po-iesis* corporal, asociate ei în mod tradițional. Odată cu abandonarea iluziei de a învinge entropia prin durabila soliditate a unei lumi edificate în acest scop, am pierde o categorie a artelor plastice, pe cea care ne înrădăcește în pământ și în timp. Dar desfacerea acestor legături nu ar fi lipsită de compensație. Ea poate apărea și ca o ieșire de sub constrîngerile biologice, ca o eliberare și un câștig de energie care să poată fi cheltuită într-alt fel. Aceasta era mesajul tehnicienilor care, în timpul anilor 1960, inventau structurile temporare, gonflabile sau întinse și imaginau aceste aglomerări efemere, instantaneu bransabile sau de-bransabile la rețele tehnice, pe care le-au botezat *Instant City* sau *Plug-in-City*⁸.

Ar putea apărea alte forme de delectare plastică, acordate la aceste ritmuri. Ne-am putea lăsa încantați de discontinuitatea caleidoscopică a *happening*-urilor, de fugitivele figuri de nisip, apă, lumină, foc sau hirtie, pe care arta evenimentială le-a făcut să apară și să se succedă de aproape o jumătate de secol, și despre care se poate crede câteodată că numai exigențele inerente pieței de artă, pentru o marfă durabilă cel puțin fizic, le-au împiedicat hegemonia. Corpul nostru își mai poate încă împlini altfel relația cu spațiul, într-o ciudată bătaie cu sine însuși, inventînd exerciții și jocuri, solitare sau colective, mereu mai rapide și adesea periculoase care, în societățile noastre de masă și individualiste în același timp, sînt o formă de artă renăscută din antic, dar din ce în ce mai tranzitorie. Inventarul imaginar al activităților estetice posibile ale corpului uman în spațiu ar fi interminabil și zadarnic.

Ipoteza unei transformări techno-economice a societăților umane, care să șteargă competența de a edifica, ar țintui patrimoniul construit pre-industrial într-un statut muzeal pur. Cultul său, asociat, cum se întîmplă azi, cu cel al patrimoniului erei industriale, nu ar putea dăinui atunci decît în spațiul unei obicei, al unei iluzii sau al unei mode, atîta timp cît noile societăți se vor lăsa înșelate de sclifosile culturi culturale și de serbezeale rutinieră a practicilor industriei culturale. Este vorba aici de o ipoteză extremă, despre care e important să știm că nu este irealizabilă.

Dar am mai putea voi și să păstrăm vie competența de a edifica, fără a trebui să facem din această dorință un simbol de paseism și

unul din termenii alternativei între două opțiuni de viitor. În acest caz, oglinda patrimoniului este, din nou, chemată să joace un rol crucial. Dar, în loc să ne ogîndim în ea zadarnic, trebuie să avem voință și curajul de a o traversa. Mormintele, templele și catedralele, casele și castelele își vor lepăda atunci seducțiile iconice, ludice și nostalgice precum și imaginările lor puteri incantatorii. În felul acesta, ele își vor regăsi grosimea și greutatea inițiale, ca și acele îmbinări subtile pe care le-a emblematizat opera lui Dedal⁹, figura tutelară a arhitecților. Căci labirintul este edificiul prin excelență: cel mai în stare să capteze durata și să forțeze spațiul să-și amîne desfășurarea pentru a ne face să înaintăm către sens; cel mai apt de a ne iniția în alteritatea umană; și cel mai redutabil, care atrage în cursă sau farmecă, și a cărui putere nu poate fi încercată decît cu condiția riscului, deopotrivă, al inteligenței și al corpului. Odată străpunsă suprafața narcisistică, patrimoniul istoric construit se descoperă simbolic ca labirint. Trebuie atunci, ca înarmați cu firul subtil al competenței care ne-a mai rămas, să ne angajăm în profunzimea lui, fără a ne teme că ne vom rătăci cînd îi urmărim căile și ocolșurile. Sensul parcursului va apărea odată cu descoperirea ieșirii, cheazăie a regăsirilor care vor permite continuarea edificării atît a labirintului cît și a noastră înșine.

Astfel, sensul ascuns al patrimoniului edificat pre-industrial și al operațiilor critice care i-ar permite constituirea și păstrarea în bogăția și diversitatea sa, se dezvăluie printr-o dialectică a memoriei și a uitării. Dar acest joc nu este exact cel pe care și-l imaginău Viollet-le-Duc, Sitte și chiar Giovannoni. Cea dintîi memorie solicitată este aceea a corpului și a tradițiilor sale. Numai apoi, urmează memoria istoriei formelor. Asupra acestora din urmă va acționa atunci uitarea metodică schițată în *Entretiens sur l'architecture*. Pentru că edificarea nu-și va cuceri noua legitimitate nici copiind, nici refăcînd obiectele trecutului, ci continuînd să inventeze.

Dar unde? Mai există astăzi undeva vreun loc pentru această căutare? Măiestria rețetelor tehnice de transfer care ne definesc contemporaneitatea și ne asigură un anume fel de ubieutate provoacă alte dezbateri. Dar, fie că e chemată a fi intensificată sau modulată, dezvoltarea acestor rețele în spațiu este un fapt. Și, o știm, acest spațiu reticulat și megastructurile care îl contrapuncează sînt sem-

nul progresului și esenței tehnicii; ele rezultă din construcție și nu din competența de a edifica.

Rămân totodată golurile și intervalele lăsate libere de produsele acestei formidabile fabricații: mediu interstițial constituit dintr-un mozaic de spații pe unde trecem, ne oprim, rămânem o vreme și pe care, după frumoasa vorbă, prea terfelită, a lui Hölderlin, le-am putea *locui*⁹. Unele rămân articulate și organizate la scara gesturilor noastre, acestea sînt fragmente urbane sau sătești intacte, ce trebuie întreținute și îngrijite pentru a-și păstra proprietățile. Celelalte, informe, sînt peste tot, în orașele vechi ca și în cele noi, pe străzi și pe non-străzi, pe marginea drumurilor și autostrăzilor, în preajma tuturor macro-echipamentelor și megastructurilor noastre: se găsesc aici tot felul de terenuri, sprijiniri, borduri, închideri, dar tratate după aceleași metode și realizate cu aceleași mijloace ca și rețelele tehnice și construcțiile industriale, considerate ca sub-produse de cei care le poartă de grijă și, puțin cîte puțin, și de cei care le folosesc.

În afara cîtorva excepții punctuale, în țări precum Germania sau Italia, cu puternică tradiție edilitară, sau ca Japonia, în mod tradițional atentă la simbolismul micro-mediilor, aceste spații interstițiale au căzut în dezafectare și au devenit, în indiferența generală, cîmpul de împrăștiere al urtului¹⁰. Ele sînt, cu toate acestea, pentru competența noastră de a edifica, cîmpul posibil al unei recuceriri a acelei frumuseți exilate căreia practicienii noștri i-au proscris pînă și numele. Viguroasă artă a lucrărilor tehnice, încă puțin cunoscută, pentru că e puțin conștientă de sine și încă neasimilată de memorie, ar fi atunci contrapunctată de o artă a spațiului apropiat, ce nu-și mai aduce aminte vechile sale farmece, dar e credincioasă competenței sale de a fermeca.

Greu nu e atît a găsi locul unde să fie continuată opera dedalică, pe cît e de greu a-i recîștiga puterea. Cît ar suna de justă încă și azi avertismentele lui Ruskin despre rolul memorial al patrimoniului, ca și sfaturile lui Viollet-le-Duc despre rolul uitării, ele ne parvin prea slab pentru a ne incita la acțiune. La sfîrșitul secolului XIX, așezările umane ale planetei rămăseseră în marea lor majoritate fasonate de competența pe care azi o vedem dispărînd. Cea mai mare parte a arhitecților și a celor care construiau, întrețineau o legătură directă cu terenurile și apele, climatul și vînturile, anotimpurile și cerul. Ei cunoșteau, prin experiența sen-

sibilă, secretul materialelor și regulile după care acestea trebuiau puse în operă.

Astăzi, drumurile șterse ale acestei competențe nu se vor redeschide, dacă mai este timp, nici la chemarea glasurilor individuale sau a exemplor singulare, nici fără efort, prin dezvoltarea spontană a bricolajului de agrement, măturie discontinuă a ceva care lipsește, și cu atît mai puțin sub hegemonia statului. Sînt necesare structuri juridice și instituționale, dar acestea trebuie să fie politice în sensul antic al termenului. Ele nu vor fi eficace decît cu condiția de a fi diversificate și puțin numeroase și dacă, în loc de a li se supune, fiecare contribuie conștient și activ la punerea lor în aplicare.

Nu trebuie totuși să ne facem iluzii. Un proiect de asemenea natură nu poate fi opera nici a unor birocrați, nici a retorilor și a specialiștilor ne-specializării, hipnotizați de cunoașterea livrescă și de imagine. Trebuie redescoperit spațiul proximității, reînălțată producerea și locuirea – ceea ce e similar cu locuri articulate, diferențiate, proporționate, întemeiate. Această întreprindere nu e puțin lucru. Ea implică un destin, o viziune asupra lumii și alegerea unui tip de societate.

Interpretarea sindromului patrimonial ne permite să măsurăm graba cu care se impune această opțiune care, repetăm, nu este incompatibilă cu dezvoltarea tehnicii. Dacă o facem, patrimoniul arhitectural și urban al erei pre-industriale regăsește o funcțiune proaspătă și de neînlucuit. El ne ajută în mod direct la inventarea viitorului nostru. Într-adevăr, de ce alt instrument mai dispunem, care să ne poată re-învăța să vedem (altceva decît imagini), să ne facă să redescoperim cum să implantăm, articulăm, diferențiem, proporționăm edificii în spațiu, să ne facă să înțelegem, la ora gigantismului, că nimic din mediul nostru nu este prea mic pentru a fi neglijat și că "Dumnezeu este în detaliu"?

Numerosi sînt cei care astăzi, deja, ocrotesc acest patrimoniu așa cum Filarete, odinioară, cerea ca edificiile să fie, precum oamenii, ajutați să trăiască și să moară¹¹. Ei se străduiesc să organizeze o dublă conservare primară și secundară și, precum medicii, pun la lucru, și ei, pentru pacienții lor, mijloacele pe care le oferă știința și tehnica. Dar acești militanți ai patrimoniului nu reprezintă decît o minoritate. Opera lor va fi inutilă dacă e înconjurată de indiferență

și dacă nu e susținută de o conștientizare la scara societăților industriale avansate. Această conștientizare, critică și în același timp inventivă, trebuie să conducă la dizlocarea falsului discurs al protecției patrimoniului, născut începând cu Renașterea și destinat să mascheze distrugerile și desfigurările reale. Ea trebuie să persevereze în a demistifica ideologiile și politicile urbane care, sub ecranul protector al cuvintelor, neagă venirea la putere a lui *post city age* și batjocoresc incomparabila valoare de folosință a patrimoniului urban pre-industrial. Și tot ea cere o reflecție sistematică asupra meseriei de arhitect căreia evoluția tehnicii i-a schimbat statutul, asupra formației pe care o pretinde această meserie și asupra locurilor unde trebuie să se exercite de acum înainte.

Din clipa în care va înceta să fie obiectul unui cult irațional și al unei "puneri în valoare" necondiționate, domeniul patrimonial va putea deveni terenul de neprețuit al unei amintiri despre noi înșine în viitor.

O alegorie a patrimoniului istoric arhitectural și urban s-ar putea reprezenta printr-un labirint ascuns de suprafața captivantă a unei oglinzi. Dar, la rîndul lor, și patrimoniul și conduitele de conservare care îl însoțesc se pot citi ca o alegorie a omului în era mediatică: nesigur de direcția către care îl orientează cunoașterea și tehnica, în căutarea unui drum pe care ele să-l poată descătușa de timp și de memorie, lăsîndu-l liber să i se încredințeze într-alt fel, mai bine.

Șapte propoziții
despre conceptul de autenticitate
și folosirea acestuia
în practica patrimoniului istoric

Șapte propoziții despre conceptul de autenticitate și folosirea acestuia în practica patrimoniului istoric*

1. *Folosirea conceptului de autenticitate în practicile patrimoniului istoric cheamă la o critică epistemologică.*

Orice disciplină constituită presupune definirea univocă și ches-
tionarea epistemologică a conceptelor pe care le utilizează. Pentru
disciplina cu drepturi depline care își propune ca sarcină protecția,
conservarea și restaurarea patrimoniului istoric, noțiunea de au-
tenticitate nu poate fi operantă decât cu acest preț. Însemnătatea acor-
dată acestei noțiuni prezintă astăzi diferențe considerabile după tipul
de cultură, ca și după grupurile sociale și profesionale implicate.
Pentru a stabili consensul și univocitatea necesare, trebuie început
prin revenirea la sensul originar și la istoria acestui concept în cul-
tura occidentală care l-a elaborat și de la care a fost împrumutat.

2. *Conceptul de autenticitate se găsește la temelia culturii occi-
dentale, unde el este legat organic de autoritatea textelor normative
și instauratoare, în cele două cîmpuri ale dreptului și religiei. El
desemnează autoritatea unui text, fără a-i prejudicia semnificația.
Noțiune solidară, neautenticitatea nu vizează decât falsificarea
deliberată sau copierea eronată a textului autentic. Quattrocento-ul
italian a secularizat noțiunea, transferînd rațiunii puterea de a insti-
tui semnele de autenticitate, și permișind astfel anexarea sa de către
filologia și istoriografia pe cale de a se naște.*

*Exponere la Conferința asupra autenticității în cadrul Convenției mondiale a Patrimoniului – Nara Japonia – 1-6 noiembrie 1994, inclusă de autoare în ediția în limba română.

Termenul grec *ἀυθεντης*, sinonim cu *ἀυτοχειρ*, desemnează
mai întîi pe acela care face ceva cu propriile mîini, apoi pe acela
care ucide pe un altul sau pe el însuși (Euripide) și, în sfîrșit, pe
acela care deține autoritatea (*ἀυθεντια*). El este reluat, în acest din
urmă sens, de către cultura romană care îl integrează în domeniul
normativ al dreptului: un "decret autentic" (*authenticus*)¹ este dat de
cel care deține autoritatea. Autenticitatea este o proprietate asociată
actelor textuale (cîteodata chiar orale) emanînd de la autoritate. În
dreptul canonic, preluat de biserica creștină din Occident de la drep-
tul roman, autentice sînt acele documente scrise care stau mărturie
pentru sine și a căror autoritate, în justiție sau în învățămîntul teol-
ogic, nu poate fi recuzată. Termenul este, așadar, de la început legat
de fundamentele comunității umane și ale instituționalizării sale.

Imensul rol jucat de conceptul de autenticitate, de-a lungul
Evului mediu timpuriu și al Evului mediu în Europa occidentală,
trimite la indisociabilul său antonim, conceptul de neautenticitate, și
la contextul falsificării. Abundența falsurilor curente în aceste epoci,
mai cu seamă în secolul VIII, în domeniul dreptului canon și în
acela mai larg al practicilor religioase, necesita atunci elaborarea de
semne și criterii de autenticitate, unele materiale și intenționale²
(sigilii, peceti, semnături), iar altele stilistice (formule). Ne vom
raporta de pildă la "cele zece procedee de alterare a Bulelor" ale lui
Inocențiu al III-lea, reluate de Decretalele lui Grigore al X-lea.

În Renaștere, conceptul de autenticitate se lărgeste printr-o dele-
gare de autoritate către rațiunea critică chemată să se exercite din
momentul în care textele dogmatice în cauză implică actori umani³.
Această inflexiune semantică are ca suport paradigmatic pamfletul
lui Lorenzo Valla despre *Donation de Constant*.⁴ Laicizînd criteri-
ile de autenticitate, devenite nu doar stilistice ci și terminologice,
psihologice și istorice, Valla articulează cîmpului teologiei pe cel al
filologiei și ajunge, paradoxal, la chestionarea sau punerea la
îndoială a infailibilității autorității.

Cu toate acestea, obiectul vizat de conceptul de autenticitate și de
aplicarea criteriilor sale rămîne unul textual: este vorba de a
recunoaște legitimitatea originii unui text sau a unei cărți. Această
dimensiune genealogică este cea în cauză. Astfel, în domeniul reli-
gios, autenticitatea nu coincide în mod necesar cu veracitatea. O
carte apocrifă precum *Vulgata* (a se vedea Conciliul din Trento) nu

este prin aceasta mai puțin autentică. Autenticitatea implică conformitate netrunchiată cu originalul textual, altfel spus, calitatea intangibilă și permanentă a unui fundament: suport al unei dogme, al unui drept, al unui rit sau, într-o perspectivă laică, al unui discurs, al unei mărturii. Autenticitatea nu pune deci la socoteală devenirea în timp, ea nu privește nici semnificația, nici ființa fizică, ci temeiul unei identități.

Limba germană recunoaște dedublarea de sens suferită de acest termen. Prin *Authenticität*, ea desemnează ceea ce este legitim prin autoritate: accepțiune astăzi în vigoare la canoniști, care continuă să numească autentic orice document pe care autoritatea supremă a Bisericii l-a recunoscut în mod oficial și l-a impus ca obligatoriu³; prin *Authentie*⁴, ea vizează ceea ce este legitimat de către critică și e, în acest fel, înzestrat cu autoritate și identitate istorice.

3. După *Renaștere și în ciuda persistenței accepției sale originale în dreptul canonic, sensul termenului de autenticitate a suferit multiple alterări și devieri, mai ales în domeniul conservării și restaurării patrimoniului istoric, unde el nu poate avea valoare operațională decât în apărarea împotriva falsurilor.*

După *Renaștere*, termenul de autenticitate a fost introdus în practica curentă a societății occidentale. El a fost puțin câte puțin despărțit de accepția sa originară și a primit semnificații multiple, imprecise, în general conotate de ideile de adevăr și de calitate fizică sau morală, și citeodată chiar dotate cu o valoare ontologică. În secolul XVII, Pascal îl aplica deja, în deridare, unei practici mincinoase⁵.

Analiza acestor întrebări aproximative, și devieri nu-și are locul într-o cercetare asupra practicilor patrimoniale care, în schimb, impune două observații specifice. Pe de o parte, noțiunea a fost corect întrebuințată în studiul textelor, de către disciplinele întemeiate pe rațiune ca filologia, diplomația și istoriografia care au asociat-o cu semiologii specifice. Trebuie notat totuși, că înainte de inventarea imprimeriei, textele antichității clasice nu puteau fi declarate filologic autentice cu toată rigoarea, decât prin abuz de

limbaj, din moment ce în nici unul din aceste cazuri nu se posedă manuscrisul original (al lui Platon, Aristotel, Lucretius...). Imprimeria a făcut ca textele autorilor moderni să devină abstracte; ea permite aplicarea legitimă a adjectivului autentic cărților acestora și suprimă problemele complexe pe care le pune copia.

Pe de altă parte, transpunerea conceptului de autenticitate în câmpul obiectelor materiale – mai întâi de către anticarii care considerau că, spre deosebire de texte, acestea nu pot minți⁶, apoi de către arheologi și istorici ai artei – a făcut să apară multiple dificultăți: un atare obiect nu prezintă permanența literală și abstractă unui text. El suferă fizic acțiunea timpului. Identificarea lui antrenează într-un cerc logic: pentru a putea fi recunoscută, autenticitatea unui obiect trebuie să fi fost definită în prealabil. Dar progresele tehnicilor de datare ca și progresele analizei morfologice sfîrșesc prin a permite o legitimare relativă a obiectelor ca documente istorice, altfel spus, ele permit o valoare funcțională relativă a conceptului de autenticitate în câmpurile disciplinare ale arheologiei și istoriei artei.

Sîntem în schimb forțați a recunoaște că prin dobîndirea statutului de disciplină teoretică și practică, în secolul XIX, restaurarea monumentelor a transpus fără precauții conceptul de autenticitate, din câmpul arheologiei și al istoriei artei la propriile operații. Acest transfer a avut loc în disprețul a trei condiții negative legate de noțiunea de autenticitate. Cea dintîi este că autenticitatea nu ține de o apreciere subiectivă, ci emană de la o autoritate instituțională: dreptul, religia sau rațiunea științifică. A doua este că noțiunea de autenticitate nu poate fi aplicată unei semnificații, așa cum s-a încercat mai recent. De mai mult de o jumătate de secol, toată munca lingvisticii semantice și a psiholingvisticii confirmă intuițiile filosofilor și poezilor: sensul nu poate fi fixat sau încremenit. El nu există decât ca urmare a unei apropiieri active care este de fiecare dată re-creație. Fruct al unui schimb permanent, el este în permanență supus transformării din partea indivizilor sau grupurilor instituite. Singură, litera enunțurilor rămîne. Paul Valéry o spune bine: "Versurile mele au sensul care li se dă. Acela pe care îl dau eu nu mi se potrivește decât mie și nu este opozabil nimănui. Este o eroare contrară naturii poeziei și care i-ar fi chiar mortală, să pretinzi că fiecare poem îi corespunde un sens veritabil, unic, și conform sau

identic cu vreun gînd al autorului⁹. A treia condiție, în fine, ține de faptul că nu poate fi fixată starea unui obiect care, spre deosebire de text și prin materialitatea sa, nu încetează să se schimbe începînd cu momentul cînd a căpătat formă în timp. El devine altul din clipa, pur imaginară, a desăvîșirii sale într-o "stare ideală". Această noțiune, dur reproșată lui Viollet-le-Duc, nu a fost totuși atinsă de critică. O vedem reapărînd astăzi, mult mai periculoasă pentru că este caucionată de pseudo-științele tehnicilor de virtualizare. Astfel, la expoziția consacrată lui Alberti de către orașul Mantova în 1994, machete realizate cu ajutorul imaginilor de sinteză au fost date ca reprezentări autentice ale unor edificii pe care Alberti nu le-a realizat niciodată sau care au fost terminate de alții. În rest, orice reconstituire este prin definiție condamnată la neautenticitate, din moment ce ea nu-și poate apropria starea civilă a ceea ce reproduce: copie, interpretare sau evocare, ea nu-și poate face cunoscut sau autenticat decît statutul de fals, replică sau *aide-mémoire*.

Stoa lui Attalos la Atena este un fals. În schimb, reconstrucția rituală a templului din Ise, vom vedea mai tîrziu, nu este o reconstituire, cum nu era nici reconstrucția Varșoviei după cel de al doilea război mondial: nu se pune problema unei copii, ci a unui obiect urban cu drepturi depline care se poate prevala de starea sa civilă, care are statutul de monument sau de memorial și care fundează o identitate.

Din această analiză reiese că, folosită în sensul pervertit de conformativitatea materială și morfologică cu originale fictive, noțiunea de autenticitate nu poate funcționa în domeniul conservării și restaurării decît la limită, în mod marginal și relativ.

Difficultățile, mergînd pînă la absurditate, provocate de aplicarea unei atari definiții variază după vulnerabilitatea artelor și obiectelor implicate. Sculptura, mai cu seamă dacă este din piatră și sustrasă intemperiei, rezistă mai bine timpului decît pictura: mormîntul Medicilor la Florența sau Sclavii lui Michelangelo de la Louvre s-ar putea să fi păstrat o stare "originară" quasiimuabilă de-a lungul secolelor¹⁰, dar frescele sale de la Capela Sixtină au fost atît de maltratate de ani și mai ales de rînduirea suferită în cursul recente restaurări încît ele nu mai sînt, fără îndoială, decît un soi de fals sau un memento. Cît privește arhitectura, destinate fiind folosinței, edificiile sînt hărăzite prin esență lipsei de permanență: reparate, adap-

tate, transformate după placul cererilor și stilurilor. Ilustrarea cea mai banală este furnizată de nenumăratele biserici gotice care alătură toate perioadele acestui stil, fără a se teme de adăugirile baroce sau clasice. A privilegia un moment al devenirii lor ca autentice ar fi absurd. Aceste observații sînt transpozabile la cazul, și mai complex, al grădinilor.

Cu toate acestea, noțiunea de autenticitate ar putea avea o utilitate practică preventivă, dar numai prin intermediul antitezei sale, neautenticitatea, în cazul falsurilor sau a copiilor deliberate. Două exemple arată că în chiar atare eventualitate, eficacitatea noțiunii devine iluzorie prin lipsa de rezistență a procedeelelor actuale. Faptul că arhitectul șef al micului oraș medieval Provins i-a dotat zidurile de incintă cu *mâchicoulis*-uri pe care acestea nu le avuseseră niciodată și a alterat venerabilul timpan al bisericii St. Ayoul pentru a-l face mai atrăgător, nu a împiedicat aceste ansambluri să fie clasate ca patrimoniu istoric francez. În Canada, Place Royale, emblemă a vechiului Québec, a fost realizată după al doilea război mondial, distrugîndu-se toate edificiile construite începînd cu ocupația engleză și recompunîndu-se, în disprețul vechilor așezări, un ansamblu "à la française" care nu se bazează pe nici un document de epocă, parcellar sau arhitectural: Piața este înscrisă pe lista patrimoniului mondial.

De fapt, în practica actuală a patrimoniului istoric, conceptul sau mai degrabă non-conceptul de autenticitate este atît de vag, încît permite toate manipulările și cauzionează procedeele antitetice. În numele autenticității, în Italia, au fost albite fațadele lui Palazzo del Té din Mantova, în timp ce la Milano o injecție cu produse chimice adecvate a permis fixarea durabilă a fațadei lui Palazzo della Ragione în actuala sa stare de decrepitudine.

4. *Convenția Patrimoniului mondial leagă noțiunea de autenticitate de valorile "universale" pe care înțelege să le promoveze; ea confundă și asimilează monumente și monumente istorice. Această confuzie antrenează un dogmatism care obligă la cercetare și la interpretare.*

Convenția Patrimoniului mondial face din autenticitate condiția care validează valorile universale purtate de acest patrimoniu. Dar

cele patru criterii cu care această condiție e asociată nu-i asigură și pertința: s-a văzut, nici "materialele", nici "execuția", nici "concepția", fie că e vorba de formă sau semnificație, nu țin de autenticitate. Cît privește "situația", a pretinde ca ea să fie originară înseamnă a face să treacă în categoria de neautentic toate obiectele de muzeu, ceea ce nu era scopul operației. S-a văzut, în sfîrșit, că criteriologia Convenției lasă deschisă posibilitatea înscriserii pe listă a unor falsuri dovodite.

Se poate deci conchide că noțiunea de autenticitate nu prezintă valoare operatorie pentru disciplina care își ia drept sarcină păstrarea patrimoniului istoric. Aceasta nu va progresa decît abandonînd retorica autenticității prin inventarierea și analizarea tuturor noțiunilor complexe și adesea ambivalente, asimilate sau asociate acestui termen (original/originar, conservare, reproducere...) și prin elaborarea unei cazuistici întregite cu un arsenal de concepte operatorii.

Totuși, valoarea atribuită autenticității de *Convenția Patrimoniului mondial* prezintă un interes considerabil care nu este de ordin practic ci semantic. Privilegiul acordat acestui termen, asociat la origine noțiunilor de autoritate și referință, trădează căutarea latentă, dar nerecunoscută și ocultată, a unui fundament și cere o interogație în ceea ce privește regulile jocului patrimonial și condițiile sale de validitate.

Prima noțiune de analizat în Convenție este aceea a valorii universale aplicată noțiunii de patrimoniu istoric¹¹. Nu voi întîrzia asupra dificultăților introduse de alipirea calificativului "exceptional" (ce exceptare ar putea suferi valoarea din moment ce e universală?). Mă voi mărgini la esențial: a face din patrimoniu istoric sau a *fortiori* din monument istoric care l-a precedat suportul unor valori universale, înseamnă a-i conferi rolul unui universal cultural.

Ne găsim în miezul cheștiunii, pentru că *patrimoniul istoric nu este un universal cultural*. Acest statut îi este atribuit în mod fals, ca urmare a confuziei întreținute, în lipsa unei terminologii specifice, între monument și patrimoniu pe de o parte, monument istoric și patrimoniu istoric pe de alta. Este deci important să amintim și să nuanțăm această diferență, arătată deja de Riegl în deschiderea lui *Moderne Denkmalkultus*.

Ce este un monument? Etimologia cuvîntului *monumentum* (derivat din verbul *monere*, a avertiza, a reaminti) îl indică drept un

instrument de memorie. Monumentul este un artefact, oricare ar fi natura, forma sau dimensiunile sale, stîlp-totem sau catedrală, inscripție în marmură sau pictură pe lemn, construit explicit de un grup uman, indiferent de importanța acestuia (familie sau națiune, clan sau cetate) cu scopul de a-și rememora și de a comemora indivizi și evenimente, rituri și credințe care laolaltă îi întemeiază genealogia și identitatea. Monumentul solicită și mobilizează prin prezența sa fizică o memorie vie, corporală, organică. El există la toate popoarele, este efectiv un universal cultural. Referință vie la o origine, la un fundament, monumentul ține de domeniul autenticității; face parte din dispozitivele care ancorează pe oameni în condiția lor de viețuitoare înzestrate cu vorbire, instituie și constituie. Este parte integrantă a unei antropologii fundamentale¹².

Monumentul istoric, în schimb, nu angajează statutul antropologic al omului. El este o creație datată și localizată a culturii europene pe care națiunile non-europene și-au apropiat-o tîrziu. Adeziunea în curînd planetară a popoarelor celor cinci continente la *Convenția Patrimoniului mondial* este un proces început abia de douăzeci de ani, dar monumentul istoric are în spatele lui o lungă istorie ale cărei faze esențiale le voi reaminti în mod schematic¹³.

Spre deosebire de monument, monumentul istoric nu este construit în mod deliberat cu scopuri memoriale. El este ales de către privirea erudită, dintre edificiile vechi, fie că e vorba de monumente sau nu, independent de orice finalitate practică, pentru rațiunea valorii sale pentru istorie și artă. În acest fel s-a născut la Roma prima formă de monument istoric, sub numele de antichități, la începutul secolului XV, pentru a se răspîndi curînd pe tot întinsul Europei. Cele două valori cu care era investit țineau de concepte specific vest-europene, care începeau să fie elaborate începînd cu revoluția culturală a Quattrocento-ului italian. Vreau să fiu bine înțeleasă, căci această afirmație este esențială. Nu spun că celelalte culturi mondiale nu posedau nici artă, nici istorie, chiar dimpotrivă. Spun numai, înții, că în acest moment timpuriu al Renașterii italiene, Europa occidentală începe să elaboreze temeliile raționale ale unei discipline istorice și critice care postulează linearitatea unei istorii universale. Rațiunea este cea care îi întemeiază universalitatea. Spun mai apoi că, în același timp și sub aceeași privire critică, rezultat al aceluiași proces de reflecție, arta este disociată de practica religioasă

și de utilitatea cotidiană pentru a accede la statutul de activitate specifică autonomă. Dar, așa cum deja Fiedler, apoi Riegl au subliniat-o cu patru secole mai târziu, nu trebuie confundate cele două forme discursive care se conturează încă din această epocă: istoria artei – cunoaștere istorică ce ține de aceleși categorii ca istoriografia¹⁴ – și reflecția asupra artei. Aceasta încearcă să pătrundă secretul unei activități care nu ține de știință, care rezistă analizei prin concept: înzestrată cu universalitate fără îndoială, dar, cum a observat Kant, cu o universalitate care nu se poate determina prin concept, care scapă înțelegerii în profunzime. Artă, cum au arătat, după Fiedler¹⁵, autori ca Merleau-Ponty¹⁶, și încă și mai bine, Dino Formaggio¹⁷, nu se realizează decât în și prin experiența corporală imediată trăită la prezent, fie că e vorba de producerea sau de perceperea sa.

De-a lungul timpului, cele două valori pentru istorie și pentru artă n-au încetat să fie reafirmate în practicile studiului, conservării și restaurării patrimoniului istoric. Dar este limpede că cea dintâi (valoarea pentru istorie) nu are universalitate decât relativ la cunoaștere, plasată ca atare sub autoritatea rațiunii științifice. Sub aceeași cauciune au fost de altfel anexate mai întâi valorile pentru istoria artei apoi, în zilele noastre, acelea pentru antropologie culturală și etnografie. Cît privește pe cea de a doua (valoarea pentru artă), ea scapă oricărei definiții universale ca și oricărei discriminări științifice privind obiectele și locurile actualizării. Diferența de statut a acestor două valori apare în cazul autentificării unei opere de artă: cunoașterea expertului se întinde asupra stării sale civile, numelui autorului și originii, nu și asupra calității sale.

În prima fază a istoriei lor, antichitățile și monumentele istorice au fost esențialmente obiecte de studiu, savanții mulțumindu-se să le păstreze imaginea și descrierea în cărți, fără a se preocupa de fel de distrugerea lor care continua după voia cererii, nevoilor sau proiectelor individuale sau colective. Cultura occidentală a întreprins păstrarea (și restaurarea) patrimoniul său istoric numai într-o a doua fază, începând cu secolul XIX. Această conservare a fost motivată de două procese, în curs în lumea occidentală a secolului XIX: pe de o parte, o regresie a practicii religioase și o desacralizare a lumii care nu a încetat să contribuie la un cult – nou – al artei, necesitând prezența idolilor săi; pe de altă parte, mai cu seamă, ridicarea unei civilizații industriale ale cărei tehnici noi transformau mediul fami-

liar și perimau edificiile vechi, condamnate laolaltă cu meșteșugurile care le-au produs.

Să mai repetăm deci încă odată, valorile purtate de patrimoniul istoric nu țin de condiția noastră de ființe înzestrate cu vorbire. Universalitatea istoriei, a istoriei artei, a etnologiei... se sprijină pe un consens, înscris în istorie, asupra rolului rațiunii în construirea cunoașterii, pe care o numim științifică; am mai văzut, apoi, că experiența universală a artei scapă oricărei înțelegeri conceptuale și, în sfârșit, că obiectivul însuși al conservării patrimoniului istoric a fost dictat de o anumită istorie, aceea a Europei occidentale și de determinările ei. Aceste condiții explică dificultățile întâlnite de anumite țări în a înțelege și accepta regulile jocului patrimonial. Aceste reguli sînt marcate de etnocentrismul european, dar ele nu pot face totuși obiectul unei selecții parțiale după conveniențele altor culturi. Ele fac un sistem și trebuie acceptate sau respinse în bloc. Miniuirea lor devine încă și mai anevoioasă prin folosirea termenului de patrimoniu care este legat în același timp de valori genealogice și de valori economice, și care înglobează monumente și monumente istorice.

De fapt, aceste reguli nu ar fi universalizabile (pentru a-i lua acestui termen orice ambiguitate, ar fi mai bine spus generalizabile) decât în ipoteza unei occidentalizări complete a planetei noastre. Atenția mondială de care se bucură astăzi practicile patrimoniului istoric lasă de înțeles că acest proces este în curs. Dar generalizarea acestor practici nu ar ține cu toate acestea de o universalitate antropologică. Este vorba aici de o universalitate contingentă, circumstanțială și trebuie căutat ce ascunde și tinde să fundamenteze acel imperativ categoric care o face să pretindă păstrarea necondiționată a suporturilor construite ale cunoașterii și ale artei. Trebuie mai cu seamă să ne întrebăm ce anume opune această conservare necondiționată a monumentelor istorice și conservarea condiționată a monumentelor, a căror desemnare cu același cuvînt este regretabilă.

5. Monument și monument istoric par hărăzite unor destine contradictorii. Începînd cu epoca clasică norocul monumentului istoric crește în funcție inversă cu cel al monumentului a cărui dispariție invită la cercetarea funcțiunii memoriale în societățile industriale avansate.

Sucesiunea dicționarelor europene din secolul XVII încoace ne face să asistăm la dispariția progresivă a monumentului de pe scena occidentală. Lectura definițiilor arată cum funcțiunea memorială a monumentului pălește în timp în folosul unei valori de ostentație: el devine semn al luxului, al grandorii, tur de forță. Nu putem pretinde să explicăm asemenea destin printr-un singur factor. Rolul jucat de ridicarea științei, acest "substitut laic al divinului" după formularea lui P. Legendre¹⁸, ar merita o lungă analiză. Din rațiuni de spațiu, mă voi limita aici la galaxia Gutenberg, la punerea la punct și la dezvoltarea tehnicilor de comunicație și de memorizare. Că dispariția monumentului nu este legată de inventarea scrierii (denunțată deja de Platon ca dușman al memoriei vii), ci de aceea a imprimeriei, stau mărturie marile civilizații arhaice care au știut adeseori să pună scrierea în slujba monumentelor lor. Dimpotrivă, imprimeria nu aduce numai maselor serviciile unei formidabile proteze. Ea introduce tehnica în constituirea identității statelor și a omului modern. Mai întâi simplu adjuvant, puterea ei nu a încetat să crească iar astăzi, îngemănată cu memoriile artificiale mai tîrzii și tot mai performante ale fotografiei și informaticii, ea tinde să se substituie, fără să ne dăm seama, memoriei organice.

De acum, nu se mai pune decât rareori problema unor monumente în țările occidentale, în afară de cazul comemorării unor evenimente deosebit de monstruoase. Dar atunci, monumentele menite a perpetua amintirea lor pentru generațiile care vin sînt de natură particulară, ceea ce le înrușește și mai mult cu relievel. Priviți cîmpul de bătălie de la Verdun, marile cimitire militare cu crucile toate asemenea, taberele de concentrare, sau, acum, statuile lui Lenin pe care anumite țări din Est refuză să le distrugă pentru ca ele să se adreseze memoriei vii a contemporanilor și a generațiilor viitoare. Dimensiunea simbolică a monumentului e absentă. Dacă nu mai edificăm monumente, nu e numai pentru că nu mai avem, sau credem că nu mai avem nevoie de ele, ci mai ales pentru că nu mai știm nici să le facem, nici să le facem să funcționeze.

6. Japonia prezintă particularitatea de a juca exemplar în cele două tablouri: acela al monumentului, în cadrul unei tradiții memoriale străine de aceea a Occidentului, și cel al monumentului istoric construit după canoanele occidentale. Analiza cazului japonez

deschide calea către o hermeneutică a dogmaticii patrimoniale actuale.

În cadrul erei Meiji și în perspectiva unei occidentalizări deliberate, Japonia a adoptat, cu mult înaintea altor țări ne-europene, practica europeană a conservării patrimoniului istoric. Sub impulsul unor figuri ca Ernest Franciso Fenollosa, acest demers a fost asociat altor împrumuturi care se înscriu în aceeași constelație: concepția istoriei universale ca și aceea a istoriei artei instituționalizată prin muzeu.

În același timp, Japonia și-a conservat propriile tradiții în toate aceste cîmpuri. Cu titlu de exemplu, istoria mitică oficială a originilor națiunii și a neîntreruperii liniei imperiale a continuat pînă astăzi să fie învățată de copiii de școală¹⁹. Dar noi nu ne interesăm aici decît de monumente. În ceea ce privește monumentele religioase, două tradiții au subsistat în paralel, cea budistă și cea shintoistă. Întreținerea templelor budiste este oarecum comparabilă cu aceea a monumentelor creștine.

În schimb, tratarea în timp a monumentelor Shinto apare singulară privirii noastre de occidentali. Astfel, practica periodică a desfacerii rituale urmate de reconstruirea identică, așa cum rămîne ea în vigoare la templul din Ise (reconstruit din nou în 1994) ni se pare incompatibil cu noțiunea de conservare: în esență, pentru că noi nu facem deosebirea între monument și monument istoric. În această împrejurare, templul din Ise este un monument viu de-a binelea: în viziunea lumii Shinto, distrugerea sa periodică este necesară funcționării; este cerută ca un act de purificare nu numai a locului pe care clădirea este edificată, ci și a lemnului, materia coruptibilă a structurii sale. Ceea ce Riegl numea valoarea de integritate a monumentului (*Geschlossenheit*) este în acest caz indispensabil pentru ca puterea monumentului asupra memoriei să poată opera și permite împlinirea riturilor evocate. Păstrarea condițiilor simbolice importă deci mai mult decît conservarea aceluiași suport material.

Dar valoarea pe care tradiția occidentală o atribuie duratei și urmelor ei, pe care le recunoaște și apreciază identic pe monument și pe monumentul istoric, ne incită să confundăm cele două moduri de conservare pentru care nu dispunem, s-a văzut, decît de unul și același cuvînt. Și totuși, unul, în cazul monumentului, presupune

acomodarea cu forțele de distrugere și cu negativitatea, facultatea de a lăsa să se piardă pentru a re-fonda mai bine. Celălalt, în cazul monumentului istoric, este ca un fel de îmbălsămare. Altfel spus, în pofida conduitelor turistice actuale care tratează templul din Ise ca pe un monument istoric, acest edificiu rămâne pentru preoții și credincioșii săi un monument care mobilizează o memorie vie. El nu poate fi comparat cu Parthenonul sau cu oricare alt sanctuar dezaflat: ca memorial, Parthenonul este astăzi mort și chiar mort de-a binelea, el nu se mai adresează decât memoriei noastre istorice. El nu mai trăiește, punctual, aleatoriu, decât trecând prin emoția estetică pentru care depune mărturie de pildă Flaubert într-una din ultimele sale scrisori către George Sand²⁰: "Îmi amintesc că am avut băți de inimă, că am resimțit o plăcere violentă contemplând zidul Acropolei, un zid nud (cel care e pe stînga cînd urci spre Propylee)".

După ce am înțeles că întreținerea templului din Ise trece prin distrugerea sa, putem evoca cîteva exemple spectaculare de monumente europene care au fost distruse și re-edificate în vederea unei mai bune funcționări. Mai trebuie oare să reamintim că cel mai venerabil monument al creștinătății, bazilica Sfîntului Petru din Roma, a fost demolată și reconstruită în secolul XVI sub autoritatea papilor Iuliu al II-lea și Leon al X-lea? Sau vom uita distrugerea de către abatele Suger a străvechii bazilici carolingiene din Saint Denis? El ne transmite rațiunile și condițiile acestui gest într-o relatare emoționantă²¹. Din vechea fundație, Suger nu păstrează decât o parte care operează ca o relictă, ca o legătură genealogică afirmînd într-un mod simbolic autoritatea noului edificiu ca fundament al unei identități.

Templul din Ise mai oferă încă o învățătură: el nu poate dura, adică nu-și poate păstra eficacitatea religioasă, și deci memorială, decât prin grația unei arte de a face. Permanența și disponibilitatea acestei arte de a face este condiția oricărei desfaceri și oricărui posibile distrugeri ale edificiului.

Legislația japoneză o recunoaște în noțiunea de *teaur național intangibil* care conferă meșteșugului artizanilor, însărcinați cu reconstrucția edificiilor sacre, o valoare egală cu a operelor lor²². Calificarea lucrului lor autentifică valoarea referențială a monumentului. Se insistă azi asupra faptului că reconstrucția de la Ise se face

à l'identique. Trebuie totuși notat că, de-a lungul istoriei, nici formele acestui sanctuar, nici acelea ale altor temple shintoiste nu au fost reproduse după o logică de strictă identitate. Semnificativă în această privință este mărturia unui artist care, după ce a participat la ultima reconstrucție de la Ise, îi mărturisea lui M. Bourdier²³ decepția sa pentru a nu fi avut, de această dată, ocazia de a inova. Această mărturisire confirmă natura simbolică a reconstrucției la fel ca și pe aceea a obiectului reconstruit: singura permanență de neocolit este în acest caz de ordinul intangibilului. Dar civilizația noastră, a imaginii, este obsedată de exactitatea și de "fidelitatea" vizuală a copiei. Ea nu mai cunoaște identificarea simbolică, al cărei rol în timpul Evului mediu european a fost de curînd recunoscut și analizat de R. Krautheimer, în magistralul său eseu consacrat iconografiei arhitecturii medievale²⁴. Observînd că numărul așezămintelor religioase care se afirmau în acel timp ca "copii arhitecturale" ale unui mare prototip, ca de pildă biserica Sfîntului Mormînt din Ierusalim, prezintă ochilor noștri din secolul XX cea mai mare diversitate între ele și nici o asemănare cu modelul lor, el arată că înrădirea lor rezidă în analogiile materiale fragmentare, mai curînd numerice decât geometrice, și mai ales în identitățile lor intangibile ca numele și ceremoniile lor de întemeiere, altfel spus că autenticitatea lor de monumente nu consistă nici în forme exacte, nici în materiale definite, ci în dimensiunea simbolică conferită de asocierea unor trăsături imateriale cu niște trăsături materiale²⁵.

Pe scurt, dulgherii din Ise ne oferă un dublu avertisment. Pe de o parte, mulțumită măiestriei lor care fundamentează eficacitatea memorială a templului, ei ne arată unde să căutăm folosirea legitimă a noțiunii de autenticitate, fără legătură cu starea fizică a monumentului. Pe de altă parte, acești artizani ne dezvăluie ambiguitatea statutului lor. Legislația patrimoniului, de care ei depind în exercitarea meșteșugului lor, îi introduce *pari passu* în ambele cîmpuri: al monumentelor și al monumentelor istorice. Această ambivalență este evidentă în denumirea de *tezaur național viu* pe care au primit-o prin molipsire de la calificarea oficială a științei lor de a face. Adjectivul *viu* vorbește despre importanța practicilor corporale, organice în funcționarea memoriei instaurative a societăților omenești și despre venirea la putere a simbolicului²⁶. Dar substantivul *tezaur* indică raritatea și precaritatea acestor ființe vii care

sînt, în realitate, supraviețuitori. Din moment ce se veghează la conservarea lor ca patrimoniu istoric, nu se riscă oare într-adevăr transformarea acestor artizani în obiecte de muzeu și, paradoxal, condamnarea lor la moarte prin sustragere de la temporalitate și istoricitate?

Această precaritate ține de faptul că, dacă Japonia a rămas preocupată de tradițiile ei naționale, ea este în același timp angajată într-o exploatare intensivă a tehnologiei occidentale și a devenit printre altele, la ora actuală, țara cea mai avansată în stăpînirea tehnicilor de memorizare artificială, de imagini de sinteză și de virtualizare. Este în consecință și una dintre țările în care, urmare a unei revoluții tehnice fără precedent care se împlinește de vreo treizeci de ani fără să fi dăat atenție, se instalează o nouă civilizație. Căci, să nu ne temem de cuvinte, despre asta e vorba. Puternică prin protezele sale mecanice și electronice, această noua civilizație promovează derealizarea lumii și instaurează noi raporturi cu spațiul și timpul. Într-adevăr, disimulată în spatele permanenței vechilor vocabule (spatiu, loc, oraș, sat, monument...), o mutație a mentalităților și a comportamentelor este în curs. Ea pare să recuze un ansamblu de instituții tradiționale care se sprijineau pe un ancoraj local, pe o experiență corporală a spațierii și a spațialității și pe o cufundare în durată.

Japonia, care nu numai că mizează puternic pe cele două tablouri ale tradiției și modernității tehnice dar care, mulțumită unei concepții a timpului, străină prin origini celei a Occidentului, scapă mai bine de fetișismul obiectelor și al obiectelor vechi, reflectă astfel o imagine mai contrastantă a diferenței dintre patrimoniu și patrimoniu istoric. Noțiunea de tezaur național viu ne face să percepem într-un mod mai dramatic mizele pe care le susține menținerea acestei diferențe. Și ea ne conduce în pragul unei interpretări a dogmatismului patrimonial.

7. *Mondializarea salvagărdării patrimoniului istoric prezintă la ora actuală o valoare simptomatologică. Ea ne desemnează o competență generică, competența de a edifica și de a locui, pe cale de a fi pierdută. Dar această funcțiune antropologică nu poate fi recuciră prin simpla acumulare conservatoare. Ea nu va fi salvată decît dacă patrimoniul istoric este investit de memoria vie a societăților noastre tehnice.*

Élie Faure scria: "Trebuie lăstate ruinele să moară... a restaura ruinele este deopotrivă de inutil ca a fărda pe bătrîni... a vrea să perpetuezi moartea este o insultă a vieții. Să lăsam ruinele să moară de moartea oamenilor, animalelor și plantelor... Alte statui și alte temple vor ieși din pulberea fecundată²⁷". El nu făcea astfel decît să gireze comportamente seculare. Dar nu vedea că nu poți lăsa să îmbătrînească și să cadă decît cu condiția de a ști să continui. Acest lux, pe care nu ni-l mai putem permite, constituie adevărul patrimoniului istoric.

Nu este vorba aici de a pune la îndoială valoarea patrimoniului istoric pentru istorie. În acest sens, conservarea sa ține de reguli determinate de convențiile științei și înaintarea tehnicii. Nu este vorba nici de a pune la îndoială valoarea sa de artă, chiar dacă gestionarea acesteia pune, s-a văzut, probleme dificile.

Totuși, dincolo de plăcerea și de cunoașterea manifeste pe care ni le oferă, păstrarea acestui *corpus*, metaforă a corpului, deține astăzi o funcție latentă dar vitală, aceea de a ne asigura și de a ne liniști: toate aceste fragmente patrimoniale asamblate, jaloane ale împlinirilor noastre în timp, ne reflectă o imagine: pe a noastră. Pe ea o contemplăm în oglinda patrimoniului. Funcția sa narcisistică răspunde angoasei societăților angajate, fără a-i asuma implicațiile, într-o civilizație a urbanului²⁸ care nu mai este nici a orașului, nici a satului, într-o civilizație a imaginii care nu mai este aceea a icoanei fondatoare, ci a replicării mediatice.

Morfologia, apoi psihologia, prin interpunerea psihanalizei, neau învățat limitele narcisismului²⁹; reculegere a sinelui, necesară cu condiția de a nu-și dăuna sieși. Vine momentul în care trebuie, sub amenințarea cu moartea sau cu alienarea, să ne rupem de reflexia narcisistică a cărei suprafață fascinantă ne ascunde adîncurile unei prăpăstii. Reflexia pe care ne-o întoarce *corpus*-ul patrimonial poate ajuta societățile noastre tehnice avansate să abordeze o criză de identitate. Dar ea este lipsită de putere mobilizatoare sau fondatoare. Mai rău, ea ascunde ochilor noștri dualismul și antagonismul monumentalului și al monumentului istoric, adică ale celor două memorii: organică și istorică.

De unde o înflorire actuală de ipoteze eronate și de strategii înșelătoare, întreținută de sărăcia lexicului nostru. Limba greacă, ea,

dispunea de doi termeni pentru a desemna memoria vie (μνήμη) sinonim al rememorării corporale și "falsa" memorie (ὑπόμνησις) pe care o putem numi artificială sau protetică. Atunci când, astăzi, facem din "istorie" sinonimul lui "mémorie", nu recunoaștem faptul că trecutul cules și stocat de istoriografie este de aceeași natură cu datele culese și stocate de ordinator: într-un caz ca și în celălalt este vorba de o funcțiune abstractă, de o acumulare atemporală de date a căror finalitate este actualizată de o construcție conceptuală, pe care o calificăm științifică.

Această contagiune de sens a permis crearea sintagmei "locuri ale memoriei", lansată de istoricul Pierre Nora³¹ și pe care au pus stăpânire politica și istoria patrimonială. În realitate, locurile cărora astfel li se conferă o putere comemorativă nu invită cel mai adesea la alte celebrări decât la cele ale istoriei. În epoca noastră istoricistă care, în paralel cu progresul istoriografiei, pierde tot mai mult sensul duratei - cosmice, psihice și societale - este iluzoriu să li se atribuie unor astfel de spații o virtute identificatorie.

O altă iluzie este încă și mai periculoasă, întrucât se sprijină pe generalizarea abuzivă a constatării unui adevăr. Lucrările de antropologie culturală, apoi cele de sociologie și etnografie urbană³² au arătat cum organizarea spațială a așezărilor permite societăților tradiționale, ca și minorităților economice și etnice, menținerea și afirmarea identității lor. Pe această bază au fost definite și puse în operă politici vizând preservarea Țesuturilor și ansamblurilor vechi care, într-un context de mutație spațială și socio-economică, erau ocupate de grupuri sociale de acest tip. Politicile preconizate de *Recomandările de la Nairobi* ale UNESCO, interzise astăzi într-un număr de țări unde bînuie exclusiunea etnică și economică, nu pot fi decât încurajate. Chiar este necesar să adăugăm că ar trebui salvate de distrugerea la care le hărăzește "modernizarea", la ora actuală, în toate marile orașe ale Europei, Țesuturile banale edificate la sfîrșitul secolului XIX și încă la începutul secolului XX, cele pe care G. Pérec³³ le numea "infra-ordinare": Țesuturi care nu posedă valoare nici pentru artă, nici pentru istorie dar care, prin modestia, prin scara și calitățile lor formale se oferă populațiilor urbane ne-privilegiate, se pretează relațiilor de convivialitate și constituie o barieră împotriva delincvenței și diverselor forme de derapaj social.

Asemenea politici de conservare, reabilitare și întreținere a Țesuturilor istorice sau banale trebuie totuși să fie integrate într-o viziune prospectivă mai generală. Pe de o parte, este convenabil a veghea ca ele să nu devină un alibi pentru punerea în rezervație a unor minorități private, în acest fel, de o legitimă devenire. Ele trebuie să mai evite și capcana naționalismului, prea adeseori recuperată de industria culturală.

Pe de altă parte, nu mai este posibil să se facă abstracție de ceea ce am numit mai sus venirea la putere a unei noi civilizații, civilizația electronică și mediatică a urbanului. Toate societățile, fie că sînt preocupate sau nu să-i reziste, sau prea izolate pentru a participa la ea, mîine îi vor fi integrate. Dacă anumite grupuri sociale rămîn azi atașate unor locuri, înrădăcinate într-un pămînt și un peisaj, ele vor fi mai repede sau mai tîrziu prinse în angrenajul mobilității generalizate. O civilizație sau o cultură nu se trăiește în mod selectiv.

Așadar, pe orizontul acestui nou context trebuie pusă azi problematica patrimoniului istoric, sub toate formele sale. Cu alte cuvinte, acest patrimoniu nu poate fi gîndit și tratat fără să fie puse la socoteală cele două mutații solidare, cea a mediului nostru construit și cea a mentalităților și comportamentelor care angajează totalitatea raporturilor noastre cu spațiul, timpul și memoria.

Iată un inventar schematic al principalelor aspecte ale acestor mutații. În ceea ce privește mediul: amplasarea, la scara regiunilor și a planetei, a marilor rețele tehnice de transport și telecomunicații ca și de circulație a fluidelor; recesiunea amenajărilor heterogene stabilite la scară locală pe suprafața terestră în folosul unui spațiu izotop care permite bransamentul unei urbanizări difuze³⁴ fără precedent, incompatibilă cu ancestrala noțiune de limită ca și cu schemele explicative ale lui Christaller: orașul și orașele se desfac sau mai curînd sînt desfăcute, deconstruite, în același timp cu celălalt consubstanțial al lor, satul; dubla "periferizare", externă și internă, a orașelor sub influența amenajării reticulate și a mega-clădirilor; erodarea lumii satelor prin "rurbanizare"³⁵ și amenințarea, cel puțin în Europa, cu lăsarea în pîrloagă a unei părți din spațiile agricole. În ceea ce privește mentalitățile și comportamentele: viteza tuturor formelor de comunicații înzestrează pe membrii societății tehnice avansate cu o quasi-ubiquitate care-i face să trăiască tot

mai mult în clipă; performanța *memoriilor artificiale* pune memoria vie în pirloagă; practica zilnică generalizată a *mediatizării* prin imagine și, de curînd, imaginea de sinteză taie parîmele corporalității cu lumea concretă. Noua 'civilizație' a rupt antica asociere dintre *urbs* și *civitas*: delocalizarea colectivităților și persoanelor, această dez-ancorare a locurilor, anunțată încă din anii 'șaizeci de Melvin Webber¹⁵, se însoțește acum cu o dez-ancorare a timpului și o desfacere a lumii. Să privim numai ce a devenit marea artă paradigmatică a puterii fondatoare și creatoare a omului, arhitectura: joc de imagini mediatice, în serviciul ingineriei, care produce obiecte tehnice autonome și decontextualizate.

Această evocare rapidă, dar realistă, arată că societățile noastre tehnice avansate și, cu timpul, societatea mondială, nu numai că nu știu să mai ridice monumente, ci dezvăță și să spațieze edificiile și să articuleze plinurile și golurile pentru a construi orașe, sate și peisaje. Sîntem amenințați să vedem cum dispare o competență ancestrală, astăzi istovită, care aparține oamenilor ca ființe dotate cu memorie: dubla competență de a edifica și de a locui în spațiu și în timp, memorial și corporal.

Dacă acceptăm această analiză, problema care se pune societăților noastre este de a decide, pînă cînd mai e timp, dacă vor să-și mai păstreze competența de a edifica. Să fim clari, nu este vorba de a contesta progresele și propășirea tehnicii, ci de a le stăpîni: de a se asigura ca venirea la putere a lui *homo protheticus*¹⁶, să nu fie sinonimă cu o pierdere antropologică majoră.

O atare problematică se articulează imediat pe chestiunea patrimoniului și aduce răspunsul la interogația oarbă pe care nu încetăm să i-o adresăm. Trebuie să ne oprim a ne mai oglindi în oglinda patrimoniului și a pîndi în ea o deșartă reflexie. Patrimoniul construit solicită astăzi memoria noastră vie și corporalitatea noastră. Conjunctura istorică ne confruntă cu necesitatea de a-i conferi valoarea memorială care a fost, de-a lungul timpului, aceea a monumentului.

Funcțiunea memorială pe care vastul corpus al construcțiilor vechi sau tradiționale o poate îndeplini grație scărilor, articulărilor, porțiunilor și spațiilor sale este mobilizarea competenței noastre de a edifica și locui în spațiu și în timp. Singură, redeschiderea acestei competențe ne va putea permite să inventăm noile forme de așezări umane și noile entități peisagere, suporturi ale unei urbanități

și a unei ruralități noi, susceptibile de a face față imparabilei dezagregări a orașelor și satelor.

Într-un cuvînt, patrimoniul istoric construit privește de acum cu prioritate, deopotrivă și cu aceeași urgență, memoria vie a tuturor popoarelor. Și ea singură este cea care, în materie patrimonială, ar putea da o întrebuintare legitimă noțiunii de autenticitate.

Note

Monument și monument istoric

1. *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*, sub direcția lui L. Stengers, Paris, Le Seuil, 1987.
2. În Franța a fost creată o secție a patrimoniului industrial la Comisia superioară a monumentelor istorice în 1986.
3. De pildă orașele din Wachau, în Austria.
4. Y. Abé, "Începuturile conservării în Japonia modernă: ideologie și istoricitate", în *World Art, themes of unity in diversity, Acts of the XXVth Congress of the History of art (1980)*, editat de I. Lavin, vol. III, The Pennsylvania State University Press, 1989, p. 855.
5. P. Ryckmans, "The Chinese attitude towards the past", *ibid*.
6. Conferință asupra conservării artistice și istorice a monumentelor, organizată de SDN, cf. cap. IV, nota 116.
7. *Charte du tourisme culturel*, ICOMOS, Bruxelles, 1976. *Résolutions de Cantorbery sur le tourisme culturel*, ICOMOS, Document reprografiat, publicat de ICOMOS-GB, Universitatea din Kent, 1990.
8. *Monuments à la gloire de Louis XV*, Paris, 1765. În ceea ce privește Île de la Cité, el notează "Cu excepția bisericii Notre Dame care va rămâne parohia orașului, și a clădirii Copiilor Găsiți, nu va fi nimic de păstrat în acest cartier", p. 266.
9. Ras în 1677 la ordinul lui Ludovic al XIV-lea. Imaginea sa ne-a fost păstrată de un anume J. Androuet du Cerceau (*Livre d'architecture*, 1559) și de Claude Perrault (desen, Bibliothèque nationale, manuscrise, F. 24713). Acesta din urmă dă o descriere admirativă în jurnalul său *Voyage à Bordeaux en 1669* (publicat de P. Bonnefon, Paris, H. Laurens, 1909 cu *Memoires de ma vie* de Charles Perrault) și folosește în traducerea sa a lui Vitruvius (1684) o gravură executată la cererea sa de Le Pautre.
10. D. Abdelkafi, *La Médina de Tunis*, Paris, Presses du CNRS, 1990.
11. Congrese internaționale de arhitectură modernă, fondate în 1928 la Sarraz, Elveția.

12. P. Mac Canell, *The Tourist: a new theory of the leisure class*, London, New York, McMillan, 1976.
13. Ediția I. 1694.
14. *Dictionnaire d'architecture*, vol. 2, Paris, anul IX.
15. M. Ozouf, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1970.
16. P. O. Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts, collected essays*, New York, Harper and Row, 1965, în particular "The modern system of the arts", apărut în *Journal of the History of ideas*, vol. XII, 1651.
17. Ceea ce el numește, în mitul din *Phaidros, pharmakon*. Cf. J. Derrida, "Farmacia lui Platon", în *La Dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972.
18. *Parallèle des anciens et des modernes*, I dialog, vol. 1, p. 63, Paris, 1688: pasajul ar merita citat în întregime.
19. R. Barthes, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard-Le Seuil, 1980.
20. *Notre Dame de Paris*, capitolul : "Ceci tuera celă", adăugat în ediția a opta din 1832.
21. Toate citatele sînt extrase din *op. cit.*, p. 120, 125, 134, 126, 126, 183.
22. *Le Quotidien de Paris*, 11 septembrie 89. El continuă: "Turistul care se va afla în grădina Bercy va trebui să facă poze într-adevăr de neuitat cu această bibliotecă [...]. Reușita proiectului ar fi ca să se poată face cărți poștale magnifice în acest loc."
23. Acest lagăr a fost clasat de către Comitetul patrimoniului mondial al UNESCO în 1979. Termenul de iudeocid este preluat de la A. Mayer, *La "Solution finale" dans l'histoire*, tradusă de H.-G. și J. Carlier, Paris, La Découverte, 1990.
24. Resorturile memoriale ale relicvei mai sînt, citeadată, puse în serviciul cauzelor mai puțin tragice. Adevăratul monument ridicat lui De Gaulle nu este gigantică cruce de Lorena "comemorativă" care domină platoul din Champagne, ci casa sa, La Boissière. Multumile care vin în pelerinaj nu se înșală. Pentru a converti această locuință în monument, au fost de ajuns cîteva drumuri indicate cu săgeți prin parc, cîteva coridoare protectoare în clădire. Și aici încă, omul și istoria pe care a scris-o erau legați prin vecinătate de acest cadru pe care îl aleseseră și amenajaseră. Această formă de celebrare a fost deosebit de favorizată în Statele Unite, unde locuințele eroilor naționali precum cea a lui Jefferson la Monticello, de pildă, erau, după moartea lor, transformate în monumente într-o glorie lor. Ea se conformează geniului unui popor care a practicat întotdeauna cultul individului.
25. A. Riegl, *Der Moderne Denkmalkultus*, Viena, 1903, traducere franceză de D. Wiczeorek, *Le culte moderne des monuments*, Paris, Le Seuil, 1984.
26. Conceptul euristic de *Kunstwollen* i-a permis lui Riegl să marcheze distincția capitală între valoarea artistică proprie monumentului și valoarea sa pentru istoria artei.
27. L. Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, Paris, Hachette, 1959.
28. Suger are o conștiință acută a posibilității ca gestul său să fie interpretat ca sacrilegiu. De aceea, în cartea pe care o consacră administrării sale a abației Saint Denis, el se justifică îndelung. El evocă, în particular, delabrarea și proasta funcționare

- a edificiului original și nu uită să sublinieze pietatea cu care a păstrat "tot ce se putea din vechile ziduri peste care, după mărturia vechilor autori, Domnul nostru Iisus Christos a pus mîna sa". Acest text este una din mărturiile cele mai interesante care ne-au fost păstrate despre "funcționarea" monumentului. E. Panofsky i-a consacrat o ediție, o traducere și un comentariu remarcabile în *Abbot Suger on the abbey church of Saint-Denis and its art treasures*, Princeton University Press, 1946.
29. L. A. Millin, *Antiquités nationales ou Recueil de monuments*, Paris, 1790-1798 (6 volume). Cf. p. 77.
30. F. Rücker, *Les Origines de la conservation des monuments historiques en France*, Paris, Jouve, 1913, Cf. p. 76 și urm.
31. L. B. Alberti, *De re aedificatoria* (terminată în 1452, publicată postum în 1485). Cf. în particular prologul, ediție critică de G. Orlandi, Milano, Il Polifilo, 1966, p. 13.
32. Lui J. Babelon și A. Chastel le datorăm frumoasa sinteză intitulată "La notion de patrimoine" *Revue d'art* nr. 49, Paris, 1980, editată ca volum la Éditions Liana Lévi, Paris, 1994. Cf. și A. Desvallées, "Émergence et cheminement du mot patrimoine", *Musées*, nr. 208, Paris, 1995.
33. Pentru o viziune de ansamblu, dar limitată la Franța, a se vedea P. Léon, *La vie des monuments français*, Paris, Picard, 1951.

I

Umanismele și monumentul antic

1. Se poate face referință, în particular, la cîteva lucrări întregite de importante bibliografii. J. Alsop, *The rare art Traditions. The history of art collecting and its linked phenomena*, Princeton-New York, Harper and Row, 1982, al cărei autor nu spune poate indejunați cît este de îndatorat lui F. H. Taylor, *The Taste of Angels*, Boston, Little Brown, 1948; R. Krautheimer, *Rome, profile of a city 312-1308*, Princeton, Princeton University Press, 1980; J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, London, Warburg Institute, 1939.
2. E. V Hansen, *The Attalides of Pergamon*, Ithaca, Cornell University Press, 1947.
3. J. Alsop, *op. cit.*, p. 195.
4. Vom face referință la sugestiile lui P. Veyne (în particular în *Le Pain et le Cirque*, Le Seuil, 1976, și în *L'Élégie érotique romaine*, Paris, Le Seuil, 1984), cu atît mai interesantă cu cît autorul este teoreticianul unei epistemologii a diferenței.
5. A se vedea articolul lui P. Gros, "Les statues de Syracuse et les "dieux" de Tarente (la classe politique romaine à la fin du III^e siècle avant J.-C.)", *Revue des études latines*, Les Belles Lettres, Paris, 1980.
6. Prada de război și cantitatea sa simbolizează valoarea militară a acelor care o

aduc triumfal la Roma, în defilări pe care francezii le-au imitat în timpul Revoluției din 1789 și la sfârșitul campaniilor lui Bonaparte.

7. El era legat în special de o statuie din aur a lui Apollo, pînă la a o lua în toate campaniile sale. Ne putem întreba cîtă superstiție era în acest comportament.

8. La Roma, un decret legaliza în 459 spolierea edificiilor "a căror stare nu permite repararea".

9. Aceste "adăugiri" au fost distruse și monumentul degajat în 1837. Arenele din Nîmes fuseseră investite în același fel.

10. I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, vol. 2, Paris, Le Seuil, 1940, în particular capitolul despre "Creștinismul și educația clasică", în care autorul arată că primii creștini "atît de intransigenți în voința lor de a se rupe de punea pîgînii ale cărei erori le denunțau neîncetat", nu au creat o școală de inspirație religioasă distinctă față de școala pîgînă de tip clasic, care părea să se impună, ci au păstrat metodele școlii clasice.

11. După J. Adhémar, *op. cit.*

12. E. Panofsky, *Renaissance and Renaissance in Western art*, Stockholm, Almqvist und Wiksells, 1960, traducere franceză *La Renaissance et ses avant-courriers*, Paris, Flammarion, 1976.

13. Termenul este, bine înțeles, impropriu. Îmi permit să-l folosesc făcînd trimitere la magistrala lucrare a lui E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, 1946, repărită la Geneva, Slatkine, 1975.

14. *Mémoire de l'abbé Suger sur son administration abbatiale*, "De administratione", XXXIII și XXXIV, citat după ediția lui E. Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of Saint-Denis*, *op. cit.*

15. *Narratio de mirabilibus urbis Romae*, editat de R. B. C. Huyghens, Leyda, 1970.

16. În a sa *Historia pontificalis*. Epigrama lui Horatius "Insanit statuas veteres Damasippus emendo" îi fusese aplicată lui Henri de Winchester de către zeflemitori cărora el le-a răspuns că lucrarea sculptorilor pîgînă era mult superioară celeia a creștinilor.

17. Abélard reia pe cont propriu argumentul Sfîntului Augustin pentru a lua apărarea studierii literaturii clasice: "Propter eloquii venustatem et membrorum pulchritudinem" ("din cauza grației cuvîntului și frumuseții construcției sale").

18. O parte a dublului poem al lui Hildebert este reproducută de R. Krautheimer, *op. cit.*, p. 200-202.

19. Cf. *Renaissance and Renaissance*, *op. cit.*, dar și E. Panofsky și F. Saxl, "Classical myth in mediaeval art", *Metropolitan Museum Studies*, 1932 și J. Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, London, Warburg Institute, 1940.

20. Astăzi se păstrează la Louvre.

21. Citat de J. Adhémar, *op. cit.*

22. După Adhémar, marii abaji considerau "aceste refoșoriri (ale monumentelor antice) ca pe singurul mijloc de a le păstra și a le conserva admirația posterității", *op. cit.*, p. 104.

23. *Mémoires de l'abbé Suger sur son administration abbatiale*, "De consecratione", *ibid.*

24. Cf. R. Krautheimer, *op. cit.*, p. 191 și urm.

25. Sub numele de Santa Maria Rotunda. Apoi, în 618, el este consacrat Tuturor Sfinților iar în 830 un altar este amplasat în nișa principală. Al doilea templu creștinat, în acela al Fortunei Virilis, a rămas astfel numai între 872 și 882.

26. (1328) în prezent la muzeul din München.

27. După mărturia autorului vieții lui Martin al V-lea, în *Latinae vitae*, cf. P. Sica, citat de V. Fontana, *Artisti e Committenti nella Roma del Quattrocento*, Roma, Istituto di studi romani, 1973.

28. Cf. în particular E. Panofsky, *Renaissance and Renaissance*, *op. cit.* și R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, Princeton University Press, 1956, cap. XIX.

29. Cf. E. Garin, *Moyen Age et Renaissance*, Paris, Gallimard, 1969, mai ales partea I, cap. IV, p. 87 și partea II, cap. V.

30. R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, *op. cit.* p. 295.

31. R. Krautheimer, *ibid.* p. 294, înainte de citarea scrisorii lui Dondi.

32. Marele umanist florentin locuiește aici în continuu de la 1403 pînă la 1458, singura întrerupere constituind-o călătoriile sale.

33. Decît să folosesc termenul de artizani, prefer să-i desemnez astfel pe cei ce practică artele în sensul medieval și renescentist, de *ars*. *Artifices*: pluralul de la *artifex*.

34. Autonomizarea domeniului artelor plastice care, cu Vasari, vor deveni "arte ale desenului", nu își are originea numai în interesul arătat de acești arhitecți și sculptori operelor Antichității. Panofsky arată cum preocuparea de ordin politic i-a condus pe literații toscani să acorde, în secolul XIV, un loc nou acelor artiști care promovau un stil original în raport cu canoanele bizantine. Renașterea politică națională își găsește metafora într-o înnoire (fără legătură cu anticul) a adevărului în pictură. G. Villani († 1347), mai apoi Boccaccio (1313-1375) asociază figura lui Giotto cu gloria Florenței. Această a doua sursă care emană de la literați este deci fără legătură imediată cu experiența estetică. Importanța acordată artei rezultă dintr-o reflecție morală și politică asociată sentimentului național.

35. El se găsește la Roma între 1401 și 1403 cu Donatello; mai tîrziu revine, printre altele în 1418 și 1432.

36. Acestea sînt, în deosebi, tezele lui J. Alsop, *op. cit.*

37. *The Heritage of Apelles, "From the revival of letters to the reform of the arts: Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi"*, Oxford, 1976.

38. Corespondența lui Niccoli.

39. Ca urmare a descoperirii unui manuscris în biblioteca Mănăstirii din Saint-Gall în 1414 sau 1416. Ediția *princeps* a cărții lui Vitruvius, *De architectura*, datează din 1486.

40. Cf. R. Krautheimer, *op. cit.*, "Ghiberti and Alberti", p. 315 și urm.

41. R. Krautheimer, *op. cit.*

42. Despre această *Descriptio urbis Romae* și inovația majoră pe care o aduce în cartografia romană, cf. L. Vagnetti, "Lo studio di Roma negli scritti albertiani", în

Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974. Vagnetti arată împiedec raporturile lucrării *Descriptio cu Ludi mathematici*, ceea ce permite situarea elaborării sale după 1443. El subliniază grija morfologică a lui Alberti care caută să redea forma globală a Orașului.

43. Omissione, deliberată, este semnificativă: această "istoriografie", inserată în capitolul 2 al cărții a VI-a, cauzionează și fundamentează regulile estetice stabilite de autor. Cf. F. Choay, *La regola e il modello*, Roma, Officina, 1986, cap. 2, reluat în *La Règle et le modèle*, ed. a 2-a revăzută și corectată, Paris, Le Seuil, 1996. Demersul istoriografic al lui Alberti subîntinde disocierea, operată de teoreticienii arhitecturii până la Viollet-le-Duc, dintre istoria construcțiilor și istoria arhitecturii ca artă. Cf. *infra*, p. 53 și cap. VI, nota 35.

44. Ele prefigurează abordarea istoriei artei prin opera individuală, după modelul pe care îl va elabora Vasari în *Vite*. Alberti adoptă în schimb o abordare anonimă, pe arii culturale, căreia nu i se va găsi un exemplu comparabil, nepunând la socoteală și alte elemente, înaintea *Esteticii* lui Hegel.

45. Prima colecție de antichități, așa cum apare ea în Quattrocento, trebuie deosebită de cabinetele de curiozități din Evul mediu, caracterizate printr-o structură heteroclită care amestecă și asociază creațiile naturii (rare, exotice, bizare, teratologice) și creațiile omului, în diversitatea cărora monede, bijuterii și obiecte antice își găsesc ocazional locul. În țările din Nord, cabinetul de curiozități a supraviețuit pînă în epoca Luminilor. Inscrupții și vestigiile egiptene care îl făcuseră celebru, ieșitul Kircher le adaugă în *museum-ul* său animale împăiate, cochilii, cristale, obiecte braziliene. Numit *trustee* la British Museum, în 1759, Horace Walpole se plînge prietenului său H. Mann că a fost "angajat să păzească embrioni și cochilii". A se vedea F. H. Taylor, *op. cit.* și mai ales K. Pomian, *Collectionneurs, Amateurs et Curieux*, Paris, Gallimard, 1987 și A. Schnapper, *Le Géant, la Licorne et la Tulipe* (Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle), Paris, Flammarion, 1988.

46. Citat după E. Müntz, *Les Arts à la cour des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle*, Paris, 1878, I *De Martin V à Pie II* (1417 - 1464).

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*

50. *Ibid.*

51. Alberti l-a studiat pe Frontinus în amănunt.

52. Documente publicate de Müntz, *ibid.*

53. Cf. M. di Marco, *Il Colosseo, funzione simbolica, storica, urbana*, Roma, 1961.

54. S-au păstrat două manuscrise ușor diferite ale acestei scrisori publicate înția oară în volumul de *Opere* ale lui Baldassare Castiglione (Padova, 1733, ed. fraților Volpi). În 1799, abatele Daniele Francesconi îi dă o nouă ediție în care o atribuie formal lui Raphael (*Congettura che una lettera creduta di Baldassare Castiglione sia di Raffaello d'Urbino*). Aceasta este și părerea lui J. D. Passavant (*Raffaello von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig, 1839) care crede totuși că talentul penei lui Castiglione s-ar fi putut pune în serviciul prietenului său Raphael. Astăzi, se pare că

putea tehnică a Scrisorii este apocrifă, dar că Raphael este, în orice caz, cel care a inspirat prima parte a textului.

55. *Op. cit.*

56. Brevet din 27 august 1515.

II Vremea anticarilor

1 J. Spon și G. Wheeler, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait les années 1675 et 1676*, Lyon, 1678.

2 J. Spon, *Recherches curieuses de l'Antiquité*, Lyon, 1683, "Explication des antiquités gravées au frontispice", p. 14.

3. Derivat din grecescul *mousséion* (templu al muzelor, loc unde locuiesc muzele, loc în care se exersează în poezie, în arte, etc., școală) termenul înseamnă în franceză mai înțit cabinet de lucru, loc consacrat studiului științific, literar sau artistic. El începe să apară cu accepția sa actuală (extrapolare a cabinetului de lucru unde sînt conservate colecțiile anticarilor și amatorilor) în timpul ultimului deceniu al secolului XVIII, cf. cap. III, p. 80.

4. "Antique qualifie généralement ce qui est fort ancien, opposé à moderne", (Antic desemnează în general ceea ce este foarte vechi, în opoziție cu modern), *op. cit.*

5. Despre diferența dintre istoricii umaniști și anticari, cf. A. Momigliano, "Ancient history and the antiquarian", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Londra, 13, 1950, traducerea franceză A. Trachet, în *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, Paris, Gallimard, 1983.

6. Citat de Momigliano, *op. cit.*, p. 266.

7. *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, 1719-1721, XV, I. VI, "Tombeaux étrusques", p. 1.

8. *Op. cit.* Prefață: "De vreo treizeci-patruzeci de ani, de cînd superiori mei mă hărăziseră editării Părinților greci, m-am străduit să dobîndesc cunoștințele necesare pentru a mă putea achita de aceasta cu succes."

9. 1660-1741. De la congregația lui Saint-Maur, ca Mabillon, Michel Germain, Michel Félibien (nepotul academicianului).

10. 1702-1763. După un "mare tur" în Europa (1733-1736), el întreprinde o călătorie în Egipt și în Asia Mică (1737-1742), de unde aduce *A description of the East* (vol. 1, 1743, *Observations on Egypt*, vol. 2. *Observations on Palestine, on the Holy Land, Syria, Mesopotamia, Cyprus and Candia*, 1745). Pococke este la fel de interesat de arhitectura gotică, de conservarea și restaurarea ei (cf. scrisoarea din 27/VIII, 1753, adresată de la Dublin doctorului Ducarel, citată în "Biographical sketch", p. XIV).

11. 1635-1700, pictor, desenator și gravor. S-a specializat în reproducerea

obiectelor antice (lămpi, bijuterii, picturi, monede). Prima ediție a gravurilor sale cu columna lui Traian: *Colonna Trajana [...] novamente disegnata e intagliata da Pietro Santi Bartoli, con esposizione latina d'Alfonso Ciaccono, compendata nella volgare lingua sotto ciascuna imagine [...] da Gio. Pietro Bellori*, este dedicată lui Ludovic al XIV-lea, 1673, Fabretti o reeditează în 1683.

12. *Entwurf einer historischen Architektur in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Altertums und fremder Völker*, Leipzig, 1825 (ed. a 2-a).

13. Corespondența lui Bernard de Montfaucon cu baronul de Crassier, arheolog din Liège, Liège, 1855.

14. "Incomparabilul domn de Peiresc, spune Montfaucon, a adunat mai multe monumente ale aproape întregii antichități, fie în desene, fie în natură, ca nimeni altul. [El] adăuga de obicei acestor monumente explicații scurte, pe care încă le mai vedem și astăzi în câteva din manuscrisele sale care au oferit material celor mai mulți savanți ai Europei", *op. cit.*, prefață, p. VIII. În ceea ce privește antichitățile naționale, aceeași întrebare a lui R. de Gaignières care, în 1695, formula primul proiect de inventar sistematic al monumentelor franceze, inspirat de călătoriile literare ale bollandiștilor și benedictinilor. Inventarul desenelor sale a fost publicat de H. Bouchot, Paris, Plon, 1891.

15. Traducerea în engleză a celor cincisprezece volume *in-quarto* ale lucrării *L'Antiquité expliquée* de Montfaucon, *Antiquity explained and represented in sculptures*, Londra, 1715-1721, apare în același timp cu ediția originală bilingvă în franceză și latină.

16. Cf. cearta tipografică dintre "tînărul Gronovius" și "ilustrul Fabretti"; Michel Germain deplînge riposta "plină de vehemență și crunte injurii" a primului, nedîndu-i dreptate "tînărului [care] nu ar trebui cu siguranță să-l trateze astfel, cu atîta josnicie pe acest om învățat". *Correspondance inédite de Mabillon et de Montfaucon avec l'Italie*, Paris, 1846, scrisoarea LXXIV din 1 ianuarie 1666 a lui Michel Germain către Placide Percheron la Roma, p. 195-196; sau defăimarea de către Guillet, autorul lucrării *Athènes ancienne et nouvelle*, a lucrării *La Relation* de Spon care îi dă replică (*Réponse à la critique publiée par M. Guillet*..., 1679) publicînd lista erorilor comise de acesta din urmă.

17. În ciuda specificității și limitărilor respectivelor suporturi, epigrafia și numismatica oferă o informație enciclopedică despre trecut. A se vedea de exemplu, E. Spanheim, *Dissertationes de praestantia et usu numismatum antiquorum*, ediția a 2-a, 1671.

18. *Op. cit.*, prefață, p.VI.

19. De altfel, Montfaucon vrea să realizeze o sinteză și nu o sumă ("reduc într-un singur corp de lucrare întreaga Antichitate", italicele noastre), așa cum o arată critica sa la lucrarea *Thesaurum antiquitatum Graecorum Romanorumque* publicată de olandezi, *op. cit.*, *ibid*.

20. Se constată adeseori o distanță în timp semnificativă între descoperirea unui sit și începerea săpăturilor. Herculaneum nu a început să fie cercetat sistematic decît în 1755.

21. Cf. descrierile moscheii lui Ahmet sau ale moscheii mamei sultanului domnitor, "unul din cele mai frumoase edificii care se pot vedea, fie pe dinafară, fie înăuntru. Arhitectura, deși puțin îndepărtată de regulile noastre, nu e mai prejos decît cele mai frumoase biserici ale noastre din Italia. Ea mai are, în ce ne privește, și ceva surprinzător prin nouatea sa". *Voyage, op. cit.*, p. 235.

22. *Voyage d'Égypte et de Nubie*, Copenhaga, 1755, vol. I.

23. Montfaucon, *Antiquité*, prefață, p. XV: "Se va putea trage mult folos dintr-o lucrare care va privi acele vremuri [de la Teodosiu pînă la secolul XVI], făcînd după același plan [ca *Antiquité*]." Sublinierea noastră.

24. *Monumenta britannica: chronologica architectura*, 1670.

25. Abatele Bertrand, *Antiquités et Singularités de l'Abbaye de St Denis*, 1575.

26. Cf. în special, G. Corrozet (1510-1568), *La Fleur des antiquités, singularités et excellences de la plus noble et triomphante ville et cité de Paris*, 1532, care a văzut douăsprezece ediții și conține, între altele, o lungă discuție asupra diferitelor mituri de fundare a orașului, atribuită în cele din urmă lui Francion, fiu al lui Hector din Troia.

27. La sfîrșitul prefeței de la *Antiquité expliquée*, după ce a prezentat planul acestei lucrări, ca și cum ar face o asociație de idei întîmplătoare și sub forma unor observații metodologice destinate unor autori care vor veni, Montfaucon expune, de fapt, principiile care au condus la realizarea lucrării *Monuments de la Monarchie française* (1724-1733).

28. *Ibid.*, prefață.

29. "Nu trebuie ca cei care vor lucra după acest plan să-și pună în cap să continue acest *Recueil d'Antiquités* în toate țările Europei; lucrarea ar fi prea lungă și dificilă, pentru a nu spune realizabilă. Tot ce vor putea face francezii, e să ducă la bun sfîrșit lucrarea doar în Franța. Totuși trebuie ca cei care vor întreprinde această lucrare să se instruiască despre obiceiurile din celelalte țări ale Europei, mai cu seamă Italia, deoarece sînt multe lucrurile în care francezii ar cădea de acord cu celelalte națiuni", *ibid.*, p. XVI.

30. *Ibid.*, p. XVIII.

31. *Monuments de la Monarchie*. El identifica în același fel statuile portalului (pl. VII) de la Saint-Germain-des-Prés și pe acelea ale celui de al treilea portal de la Notre-Dame din Paris (pl. VIII).

32. Pentru Inigo Jones, aliniamentele de la Stonehenge sînt vestigiile unei imense construcții romane. *The most Notable Antiquities of Great Britain, vulgarly called Stone-Heng, on Salisbury Plain*, Londra, 1653. A se vedea mai tîrziu presupunerile Dr. W. Stuckeley.

33. Abatele Cordier, *L'Architecture du Moyen Age jugée par les écrivains des deux derniers siècles*, Paris, 1839.

34. A se vedea în particular articolele privitoare la gotic în al său *Dictionnaire d'architecture*, cf. nota 41, *infra*.

35. Cf. A. Rostand, "Les monuments de la monarchie française de B. de Montfaucon", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, Paris, 1932.

36. Bibliotecar al familiei de Guise. C. de Grandmaison, *Gaignières, sa correspondance, ses collections*, Niort, 1892.

37. E. de Broglie, *Mabillon et la Société de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés à la fin du XVI^e siècle*, Paris, 1888.
38. *Op. cit.*, p. 529, 530, 534. Italicele noastre: se vede că metafora arborilor și a pădurii, aplicată navelor gotice, nu s-a născut odată cu Chateaubriand. O găsim de altminteri deja în "Scrisoarea lui Raphael" citată la p. 45.
39. R. Middleton a pus bine în evidență originalitatea acestei tradiții în remarcabilă sa sinteză "The Abbé Cordemoy and the Graeco-gothic ideal: a prelude to roman-tic classicism", (Abatele Cordemoy și idealul greco-gotic: preluu la clasicismul romantic) *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Londra, 1962-63. Aceeași temă este abordată într-un mod diferit în cartea lui J. M. Pérouse de Montclos, *L'Architecture à la française*, Paris, Picard, 1982.
40. A se vedea mai cu seamă *Mémoires critiques d'architecture*, Paris, 1702, ale președintelui Biroului de finanțe din Paris, Frémin.
41. Primul citat este împrumutat din disertația *De l'architecture égyptienne considérée dans son origine, ses principes et son goût, comparée sous les mêmes rapports à l'architecture grecque* (1785), în care Quatremère formulează pentru prima dată teoria celor trei stări și a celor trei tipuri originale (egiptean, chinezesc și grecesc) ale arhitecturii, p. 177 a ediției din 1803. El va relua această temă în *Dictionnaire d'architecture* (vol. 2), *op. cit.*, din *Encyclopédie* editată de Pankoucke de unde provin celelalte citate ale noastre.
42. Englezul Hurd marchează bine diferența (1762): "Dacă judecăm arhitectura gotică după legile grecești, nu o putem găsi decât diformă; dacă o examinăm după propriile ei legi, rezultatul este cu totul altul." În același an, Horace Walpole: "Nu vreau să înstitui comparația între frumusețea rațională a arhitecturii regulate și licența inspirată a celei pe care o numim gotică. Totuși, sint convins că autorii acesteia din urmă au avut o mai mare cunoaștere a artei lor, gust mai bun, mai mult geniu..." *Anecdotes in painting*, sublinierea noastră.
43. Print-un edict "Against breaking and defacing monuments". Se specifică interdicția "de a mutila antichitățile [*monuments of antiquity*] care au fost ridicate în biserici ori în alte locuri publice pentru memorie și nu din superstiție [*for memory, and not for superstition*]", citat după N. Boulting. "The law's delays; conservatist legislation in the British Isles", în J. Fawcett, ed., *The Future of the Past: attitudes towards conservation, 1174-1974*, Londra, Thames and Hudson, 1974.
44. J. Summerson, *Architecture in Britain, 1530-1830*, Londra, Penguin, 1962 (ediția a 4-a).
45. În legătură cu Tom Tower, el îi scrie decanului colegiului Christ Church din Oxford (1681): "Am decis că el trebuie să fie gotic, pentru a se potrivi cu lucrarea fondatorului." *Memorandum-ul* său despre terminarea lucrărilor de la Westminster (1713) este categoric, în același sens. În Franța, în aceeași epocă, această atitudine este una de excepție (reconstrucția catedralei din Orléans) și în general imputabilă congregației lui Saint-Maur care a patronat, între alții, pe arhitectul Le Duc, zis Toscane, autorul bisericilor gotice din Celles-sur-Belle și din Saint-Maixant. Cf. J. Lestocquoy, "L'architecture gotique aux XVII^e et XVIII^e siècles", *Art sacré*, ianuarie-februarie

- 1948 și A. Rostand: "L'oeuvre architecturale des bénédictins de la congrégation de Saint-Maur en Normandie, 1616-1789", *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie*, XLVII, 1940.
46. Ea adoptă o Chartă în 1651 și un organ de publicații în 1773. În Franța, a trebuit să se aștepte până în 1804 pentru a fi creată "Académie celtique", aceea care va deveni în 1814 "Société royale des antiquaires de France".
47. În particular Th. Warton, *Observations on the fairie Queene of Spenser*, Londra, 1762, J. Bentham, *Historical remarks on the Saxon Churches*, 1772, F. Grose, *Antiquities of England and Wales*, 1776.
48. Edificiile romanice sînt denumite saxone, saxone-normande sau gotice saxone, edificiile gotice sînt zise sarazine, normande și gotice, și divizate în "gotic absolut, ornamental, gotic înflorit (*absolute gothic, ornamental, florid gothic*)", după criterii morfologice. În Franța, tentativele părintelui J. Leboeuf, elev al lui Montfaucon, sînt încă fondate pe criterii dinastice.
49. *Antiquité*, prefață, p. VI. Cf. și p. X: "Am pus în această lucrare toate imaginile care am crezut că pot sluji la ilustrarea Antichității. Aceste figuri, adăugate explicațiilor, vor fi de o minunată utilitate [...]. Adesea vom vedea în imagini istorii tăcute pe care nu le putem învăța de la vechii autori."
50. Conte de Caylus, *Recueil d'Antiquités* (1752-1767), vol. 3, p. 52 (în legătură cu antichitățile etrusce).
51. *Observations on the fairie Queene of Spenser*, vol. II, Londra, 1762, din care un pasaj (p. 184-199) este inclus în *Essays on gothic architecture* de J. Warton, J. Bentham, F. Grose și J. Milner, adunate de Taylor, Londra, ediția a 2-a, 1802.
52. Cf. *Inscriptiones antiquae totius Urbis Romae* de Gruterus, Paris, 1600. Fiecare planșă poartă indicația: "Schedis fideliter descriptis et vidit."
53. La sfîrșitul secolului, Séroux d'Agincourt, 1730-1814, scrie la rîndul său: "Ceea ce istoricii Artelor Frumoase s-au mulțumit să spună, eu voiam în cartea mea să arăt. Aici, trebuiau să vorbească mai cu seamă monumentele." Într-adevăr, la cele șase volume în-folio din lucrarea sa *Histoire de l'art par les monuments*, 3 volume de planșe ilustrează o mie patru sute de monumente. Lucrarea, încheiată în Italia în timpul Revoluției de la 1789, a fost publicată în parte postum. În acel timp, ea este fără pereche prin ambiția cu care reunește Antichitatea și Epoca modernă, și mai ales, în materie de arhitectură, pentru cum tratează deja arhitectura gotică în chip de "sistem". Cu toate acestea, Séroux mai poate fi totuși considerat un anticar.
54. Caylus, *Recueil d'Antiquités*, vol. 1, p.V.
55. *L'Antiquité expliquée, op. cit.*, prefață, p. VI.
56. Caylus, *op. cit.*, *ibid.*
57. Cf. R. Krautheimer, "Introduction to an iconography of mediaeval architecture", *Studies in early Christian, mediaeval and Renaissance art*, Princeton University Press, 1969.
58. Montfaucon, *L'Antiquité expliquée, op. cit.*, vol. XIII (asupra termelor din Fréjus, pentru care folosește iconografia lui Peirese).
59. 1574-1629. Umanist și anticar roman, unul din cei mai celebri ai timpului sau.

60. A se vedea, în particular, *Lettres de Cassiano dal Pozzo* (1626-1637) în remarcabilă ediție îngrijită de J.-F. Lhôte și D. Joyal, Clermont-Ferrand, Amphion Adosa, 1989.

61. Sau: compoziția "nunții aldobrandine", materialul unui vas antic, reliefurile unui trepid sau anatomia unei gaele din Etiopia, pelajul unui elan din America, florile unui desen de *jasminum indicum*. Observarea și descrierea paralelă a clădirilor și animalelor se regăsește la mulți alți autori, printre alții medicii-arhitecți Hooke și Perrault. Acesta din urmă a lăsat și el un celebru portret de camelon în *Mémoires pour servir à l'histoire des animaux*, Paris, 1771.

62. *Op. cit.*, scrisoarea LXIX. Cf. în chestiunea uriașilor, A. Schnapper, *op. cit.*

63. Peiresc, scrisori către Gassendi la 21 decembrie 1632, către Menestrier la 30 martie 1635 sau Cassiano, *op. cit.*, scrisoarea XIV. Pentru Montfaucon, cf. A. Rostand, *op. cit.*

64. *Op. cit.*, I, II, p. 224, 339; I, III, p. 236.

65. Există excepții. Peiresc face elogiul planșelor care ilustrează *Discours historique de l'antique et illustre ville de Nîmes*, Lyon, 1560, de Poldo d'Albenas: ele sînt "man de buon architecto e digne di far estimar il libro". Într-adevăr, desenele relevante de autor sînt toate cotate și relativ precise, Peiresc face puțin caz de comentariul, remarcabil totuși pentru epocă, în care Poldo d'Albenas mărturisește că nu se consacră genealogiilor urbane decît de formă, demistifică vandalismul goșilor și adaugă o mulțime de observații judicioase despre Maison carrée, arene și podul de peste râul Gard.

66. *Op. cit.*, p. 177.

67. În numeroase cazuri, savanții nu se lasă trași pe sfoară. Montfaucon (vol. II, I, capitoul 21, p. 124): "Cea mai mare parte a profilelor lui Soria par să fie mai curînd invenția lui, decît copii după cele antice. Este ușor să ridici un plan după ruine; dar acestea nu ajung întotdeauna pentru a da și profilul. E de crezut că pentru a fi uniform în lucrarea sa, el a vrut să dea atît planul, cît și profilul la tot și că imaginația sa a suplinut tot ce lipsea din aceste ruine [...] Îndoiala m-a făcut să suprim toate aceste profile dintre care multe nici nu păreau să fie după gustul antic." (Italicele noastre.)

68. În *Ezechielem explanationes et apparatus Urbis ac templi hierosolymitanis. Commentariis et imaginibus illustratus*, Roma, 1596-1604.

69. Obiect al unui studiu ce trebuie să apară: *Présences du Parthénon, essai sur l'histoire et la théorie de l'architecture*, de P. Tournikiotis. În prima parte a acestei remarcabile lucrări, Tournikiotis stabilește următoarea succesiune: *faza I*. Reprezentare idealizată atemporală și decontextualizată numai a templului:

Imaginaea 1, (arhetipală, dispărută în 1514), executată la fața locului de Ciriaco d'Ancona, călător florentin, la 1444, Atena găsindu-se sub dominație florentină: este inspirată de descrierile lui Pausanias.

Imaginaea 2, copie anonimă a precedentei: portic octostil de ordin doric.

Imaginaea 3, versiune inspirată de precedenta, de San Gallo: porticul doric devine ionic și în spatele lui este adăugată o clădire.

Imaginaea 4, anonimă: ordinul ionic devine corintic.

Imaginaea 5, de Spon, 1678: amalgam doric din 2 și 3, cu toate că Spon văzuse Parthenonul: această imagine va fi reprodusă în cea mai mare parte a lucrărilor de anticități pînă la mijlocul secolului XVIII.

faza II. Situația Parthenonului pe planuri topografice abstracte.

1. Plan (arhetipal) al Capucinilor (cître 1560)

2. Vedere a Atenei de părintele Babin, publicată de Spon în 1674: Parthenonul este o moschee în vârful citadelei.

faza III. Relevu științific al planurilor Acropolei și ale Parthenonului de inginerul J. Milhan Verna după asediul Atenei din 1687. Publicat în 1707, reprodus pînă în secolul XIX.

faza IV. Relevu complet *in situ* de Stuart și Revett, pictori (1751-1753) și, separat, de David Le Roy, arhitect (1754).

Imaginaea 1, (arhetipală), publicată de Le Roy, 1758, corectată în 1770: integrată unei abordări istorice și teoretice a arhitecturii.

Imaginaea 2, (arhetipală), publicată de Stuart și Revett în 1789: prezentată pentru a corecta reprezentările anterioare eronate și înfățișînd un obiect în afara timpului și perfect.

Tournikiotis este, după știința mea, primul care a inversat judecata de valoare care acorda imaginilor lui Stuart și Revett superioritate științifică în raport cu cele ale lui Le Roy.

70. A se vedea J. Leclant, *La Modification d'un regard* (1787-1826): *du voyage en Syrie et en Égypte de Volney au Louvre de Champollion*, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, 1987.

71. Gioffredo, inventatorul sitului din Paestum, face ca templele să fie reprezentate în doric renașcentist.

72. *Op. cit.*, "la contribution de Gibbon à la méthode historique", și de asemenea capitolul citat, nota 5.

73. "Savantul Winckelmann este cel dintîi [...] care s-a învrednicit să decupeze Antichitatea, să analizeze vremurile, popoarele, școlile, stilurile, naștele stilurilor; [...] este primul care, prin clăsarea epocilor, a apropiat istoria de monumente și a comparat monumentele între ele, a descoperit caracteristici certe, principii de critică și o metodă [...] A izbutit să facă un domeniu din ceva ce nu era decît o îngrămădeală de fragmente." *Lettres sur le projet d'enlever les monuments d'Italie*, Paris, 1796, p. 205 a ediției din 1836. În acest text, de altminteri perspicace, ("această știință [istoria artei] nu e decît pe cale de a se naște. Cum ar fi putut ea exista înaintea descoperirilor acestui secol? [...] Nu exista o masă îndeajuns de mare de fapte ori de monumente"), Quatremère se arată totuși nedrept cu privire la primii anticari ("Totul este lipsit de coerență, de ordine și nimic nu a fost analizat, nimic nu a fost recompus"), și în special cu Caylus ale cărui merite le recunoaște în altă parte, *ibid.*, p. 204.

74. P. Tournikiotis, *op. cit.*

75. "Reflexions sur quelque causes de l'état présent de la peinture en France", *Mercur*, 1747. După A. Fontaine care acordă un rol inaugural, oarecum exagerat acestui articol, *Les Doctrines de l'art en France*, Paris, 1909, Slatkine reprint, Geneva,

1970, "el substituia clogiului tradițional al gazetelor o apreciere care încerca să fie imparțială".

76. *Lettres de Caylus à Paciaudi*, scrisoarea LVII.

77. A studiat pictura în atelierul lui Watteau, gravura cu Mariette și a gravat întregr Cabinetului de desene al lui Crozat, o parte a celui lui Ludovic al XV-lea.

78. A se vedea în acest sens experiența lui Norden, *Drawings of some ruins and colossal statues at Thebes in Egypt*..., Londra, Royal Society, 1741, și lucrarea postumă care a fost tipărită după ele, *Voyage d'Égypte et de Nubie*. Copenhagen, 1755. Trîmîi de Christian VI al Danemarcei (1737) în Egipt pentru a descoperi partea de legendă din reprezentările monumentelor egiptene existente, el aduce relevee și desene executate din "on the place, just as you see them". Dar Norden a studiat gravura în Olanda, desenul în Italia: se poate aprecia rolul jucat de cultura și sensibilitatea sa artistică prin compararea imaginilor sale cu cele ale lui Pococke. Quatremère de Quincy a utilizat amîndoi autorii pentru lucrarea sa despre arhitectura egipteană.

79. Cu toate acestea, în "Avertissement"-ul din *Monuments*, Montfaucon nota deja printre informațiile oferite de către anticîțitățile naționale, în pofida "grosolăniei lor", "acest gust diferit al sculpturii și picturii în diverse secole [care] poate fi enumerat între faptele istorice". Dar observația este înțîmpîntătoare. Asta se vede bine cînd, cercetînd istoria costumului, el compară veșmintele statuiilor care împodobeș bisericele și catedralele diverselor epoci și descoperă din întîmplare, fără a-i da importanță, diferența "de gust" care separă statuile-coloane ale portalelor regale de sculpturile secolului XIII (*ibid.*, pl. VII, IX, XVI). Remarcă de aceeași anvergură în volumul II al aceleiași lucrări în legătură cu planșele tapiseriei din Bayeux (seria a 2-a, I la IX) căreia îi publică succesiv două versiuni. Nu trebuie "schimbat nimic în gustul picturii acestor timpuri; gusturi dintre cele mai grosolane și barbare, dar cărora nu trebuie să li se aducă vreo schimbare, decadența și rezeșarea artelor fiind, după parerea mea, un punct important al istoriei..." (italicele noastre). În a doua versiune, părțile uzate ale tapiseriei nu sînt reconstituite, ci indicate cu linie punctată.

80. "M-am mărginit să nu public în aceasta culegere decât monumente care îmi aparțin sau mi-au aparținut", *op. cit.*, avertisment. După primul volum, el temporează puțin această poziție. Dar, de exemplu, în cazul monumentelor "galezze", el face ocazional apel la un inginer pentru a le ridica topografia.

81. Monumentele "ne arată vederi progresul artelor. Dar trebuie să recunoaștem că anticarii nu le-au abordat aproape niciodată din acest din urmă punct de vedere", *ibid.*

82. *Op. cit.*, vol. I, partea I.

83. *Ibid.*, avertisment, p. VIII și IX. Caylus arată cum "calea desenului, legată cu obiceiul de a vedea și compara" fac posibilă pătrunderea "gusturilor unei națiuni [...]". Gusturile unei țări odată stabilite, nu ne mai rămîne decît să îi urmăm progresele sau alterările; acesta este mijlocul de a cunoaște, măcar în parte, pe acelea ale fiecărui secol. Este adevărat că această a doua operație este mai dificilă decît prima. *Gusturile unui popor diferă de acelea ale altui popor într-un fel aproape tot atît de vizibil cum diferă între ele culorile primare; în vreme ce variațiile gustului național în diferite se-*

cole pot fi privite ca nuanțe foarte fine ale aceleiași culori [...], trebuie totuși spus că în general ochiul educat prin desen remarcă diferențe considerabile acolo unde ochiul comun nu vede decît o asemănare perfectă [...]". La fel, vol. III, prefață, p. XX-XXI despre maniera și "stilul diferitelor națiuni", italicile noastre.

84. *Op. cit.*, avertisment, p. V, italicile noastre.

85. Printre creațiile secolului XVIII, British Museum, galeriile Uffizzi, muzeul Pio Clementino la Roma, muzeul Louvre (deschis sub numele de Museum français).

86. Piranesi se exprimă cu aceeași virtuozitate pe cele două registre: al erudiției și istoriei artei pe de o parte, al pitorescului pe de alta.

87. R. Krautheimer descrie în mod sugestiv eforturile – vane – încercate de Alexandru al VII-lea, *The Rome of Alexander VII, 1655-1667*, Princeton, 1982. A se mai vedea Ceschi, *Teoria de Storia del restauro*, Roma, Bulzoni, 1970.

88. Ph. Prost, "Restauration et histoire des mentalités: un projet înédit de restauration de l'amphithéâtre de Nîmes en 1692", *World Art, op. cit.*, vol. III.

89. Arhivele Perrault BN, 390 Fol II (3 pagini scrise de un secretar, urmate de două rînduri scrise de mîna lui Perrault: "Monsieurul mi-a poruncit să trîmit din partea lui această instrucțiune Domnului Girardon, în acest septembrie 1668", și de semnătura lui).

90. Arhitect din Avignon născut în 1640 (nepotul lui P. Mignard "le Romain"), unul din cei opt membri fondatori ai Academiei de arhitectură (1671).

91. Scrisoare a lui Esprit Calvet către pictorul Duplessis despre desenele făcute de P. Mignard, arhivele bibliotecii din Avignon, citată în *Notice sur les dessins des antiquités de France méridionale exécutés par Pierre Mignard et sur leur publication projetée par le comte de Caylus*.

92. L. VI. Ed. van Bever, G. Crès, 1913, p. 51.

93. După Carter "A senseless waste of money", după prefața (primul rînd) lui L. Gomme, la selecția articolelor sale din *Gentlemen's Magazine*.

94. A se vedea luminosul articol al lui N. Pevsner "Scrape and anti-scrape", in J. Fawcett, *op. cit.*

95. Lichfield, 1788, Hereford, 1789, Salisbury, 1789, Durham, 1791.

96. Spre deosebire, de exemplu, de restaurarea în stil ionic a catedralei din Saint-Canice, patronată în 1757 de Pococke, devenit episcop de Ossory.

97. Citat după Pevsner, *op. cit.*

98. Carter (1774-1817), este autorul a două culegeri importante: *Views of ancient buildings in England: 1796-1798; Ancient architecture of England, 1795-1807*.

În 1795, el se asociază Societății anticarilor din Durham, expunîndu-și desenele, pentru a face să fie oprite restaurările lui Wyatt. Colaborator regulat la *Gentlemen's Magazine* începînd din 1798, a scris pentru această revistă mai multe sute de articole polemice.

99. Milner, *A dissertation on the modern style of altering ancient cathedrals as exemplified in the cathedral of Salisbury*, 1798. El precizează: "Nu va mai rămîne pe această insulă un singur monument autentic, nefalsificat, din sacra Antichitate", citat de Pevsner. Pledoaria sale, Millner îi adaugă un argument pe care îl vor relua Ruskin

și Morris în epoca lui Viollet-le-Duc: este cu atât mai urgent de a opri restaurările intertempore cu cât, pe continent, cea mai mare parte a edificiilor religioase [medievale] sînt mutilate, în ruină, sau amenințate să sufere aceeași soartă [restaurări vandale].”

III Revoluția franceză

1. A se vedea de pildă, F. Despois, *Le Vandalisme révolutionnaire*, Paris, 1848, și mai recent L. Réau, *Histoire du vandalisme*, Paris, Hachette, 1959.

2. D. Hermant, “Le vandalisme révolutionnaire”, *Annales*, Paris, iulie-august 1978.

3. *Les Origines de la conservation des monuments historiques en France, 1790-1830*, op. cit.

4. Termenul apare încă din prima pagină a lucrării *Antiquités*, foarte rar pe urmă. El desemnează antichitățile naționale prin opoziție cu cele ale Antichității și cuprinde toate categoriile, fără a privilegia clădirile.

5. Italicele noastre, op. cit., vol. 1, p. 1 și 2. Lucrarea are șase volume dintre care primele patru au fost publicate între 1790 și 1792. Prezintă primul volum în fața Adunării naționale, Millin cere “permisiunea de a vizita toate locurile mănăstirești, toate casele naționale, de a pătrunde fără opreliște și de a [se putea] dedica fără picidic obiectului cercetărilor sale”. “Bulletin de l’Assemblée nationale présidée par M. Pétion”, *Le Moniteur* nr. 345 din 11 decembrie 1790. Buletinul arată că “s-a aplaudat”. Președintele ședinței răspunde în același registru. Laudă “marea și folositoarea” înțelegere a lui Millin care va “salva de ravagiile timpului aceste antice și prețioase monumente” așezînd “la vedere tabloul viu al realităților și operelor tuturor secolelor”.

6. Cf. de exemplu, op. cit., vol V, p. 3, reproducerea “portalului [bisericii colegiale Sfîntul Petru din Lille] care am pus să fie desenat înainte de a fi distrus”.

7. *Ibid.*, p. 3.

8. Această sarcină revenea celor două comitete “al afacerilor ecleziastice” și “al înstrăinării bunurilor naționale”.

9. Cf. de pildă Armand-Guy Kersaint, *Discours sur les monuments publics, prononcé au Conseil du département de Paris le 15 [XII] 91*, p. 5: monumentele importante “sînt patrimoniul tuturor [...] ele trebuie întreținute, mărit, înfrumusețate pe cheltuiala tuturor” și în *Instruction sur la manière d’inventorier*, p. 3: “O parte a acestei moșteniri o veți găsi în casele în mod laș abandonate de dușmanii voștri, valorificați-o în folosul rațiunii aînt de crud ultragiata de către aceștia [...] fiecare dintre voi să se poarte ca și cum ar fi cu adevărat răspunzător pentru aceste comori pe care națiunea i le încredințează” (italicele noastre).

10. Op. cit., p. 18.

11. Kersaint, op. cit., p. 42. Pasajul merită citat mai pe larg: “Noi trebuie să luăm în primire o moștenire imensă [...], o națiune care se guvernează singură trebuie să se conducă, în rînduirea unei atari afaceri, după principii de ordine pe care niște moștenitori înțelepți le-ar urma pentru recuperarea unei succesiuni [...]. Acești moștenitori nu ar lăsa la voia împlîrării tablourile prețioase, statuile antice, medalile, bronzurile, marmurile, bibliotecile [...]”

12. Comisia monumentelor creată de Constituantă are zece secțiuni, toate formate și din specialiști și din simpli cetățeni. În tabelul care urmează, preluat după Rücker, se constată că arhitectura nu este specificată în mod explicit la secțiunea VI.

I. Cărți imprimate.....	Ameilhon, Debure, Mercier.
II. Manuscrise.....	Bréquigny, Dacier, Poirier.
III. Hrisoave și sigilii.....	
IV. Medalii antice și moderne.....	
V. Pietre gravate și inscripții.....	Barthélemy, David, Doyen, Leblond, Masson, Mongez, Mouchy, Pajou, Puthod
VI. Statui, busturi, basoreliefuluri, vase, greutăți și măsuri antice și medievale, arme de atac și de apărare, mausolee, morminte și toate obiectele de acest gen, referitoare la Antichitate și la Istorie.....	
VII. Tablouri, cartoane ale pictorilor, desene, gravuri, hărți, tapiserii vechi sau istorice, mozaicuri, vitralii.....	David, Debure, Desmarest, Doyen, Mouchy, Pajou
VIII. Mașini și alte obiecte referitoare la artele mecanice și la științe.....	Desmarest, Mongez, Vandermonde
IX. Obiecte referitoare la costume vechi, moderne, europene și străine.....	Ameilhon, Desmarest, Mongez
X. Obiecte referitoare la istoria naturală și cele trei regnuri ale sale.....	Ameilhon, Puthod

13. În termenii articolului numărul 3, Adunarea națională constituată “însărcinează pe directorii de departamente să pună să fie întocmite rapoarte despre starea monumentelor și să vegheze cu toate mijloacele [...] la conservarea acestora, a bisericilor și caselor devenite domenii naționale care se găsesc în subordinea lor, iar rapoartele menționate să fi mai apoi remise comitetului de înstrăinare”.

14. Simplific și nu menționez diferitele cazuri de reutilizare în locuri publice, naționale sau municipale.

15. "...Loc, clădire unde se găsesc adunate diferitele obiecte de artă care alcătuiesc colecțiile [...]. Nu ne ocupăm de mult cu construirea și dispunerea cu magnificență a edificiilor *intr-adins* făcute să devină muzee, iar numărul lor nu este încă însemnat în Europa", spune Quatremère de Quincy în volumul II din *Dictionnaire*.

16. Cf. articolele 1 și 2 din *Mémoire*, partea a doua "1" Toate monumentele (bunuri mobile nationalizate) de care este vorba aparțin în general Națiunii. Va trebui deci, pe cât este posibil, ca toți indivizii să ajungă în măsură să se bucure de ele și nimic, îmi pare, nu va contribui mai bine la aceasta decât plasarea câte unui depozit în fiecare din cele optzeci și trei departamente din care se compune acum Franța, unde ele să fie adunate, avînd grijă ca fiecare depozit să fie cît se va putea de complet; căci se va vedea de aci încolo dacă toate vor putea fi înzestrate în egală măsură.

2' Locul unde va fi stabilit depozitul fiecărui departament va fi un oraș important și de preferință acela unde va fi existind o instituție de instrucție publică: căci se poate simți cît de mult ajutor poate primi instrucția publică de la aceste muzee: iată numele care poate fi dat acestor depozite."

Sensul termenului de "muzeu" nu este încă fixat. Majoritatea textelor din epocă ce îl folosesc încep prin a-i da o definiție.

17. Y. Cantarel-Besson, *La Naissance du musée du Louvre, la politique muséologique sous la Révolution, d'après les archives des musées nationaux*, ministere de la Culture, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1981, 2 vol.

18. Michelet a contribuit la crearea și răspîndirea legendei muzeului Lenoir: "impresia mea cea mai puternică este cea a muzeului Monumentelor franceze: acolo și nicăieri altundeva am primit în primul rînd impresia vie a istoriei [...]. În cite suflute nu s-a aprins acolo scînteia istorică, interesul pentru marile amintiri [...]. Îmi amintesc și acum emoția, mereu aceeași și mereu vie, care îmi făcea inima să bată cînd, foarte mic, intram sub acele bolți sumbre și contemplam acele chipuri palide [...]" *Le Peuple*, Paris, Comptoir des imprimeurs unis, 1846, ed. a 2-a, p. 26.

19. Un inventar al picturilor și sculpturilor redactat de Doyen pe 30/IX/1790 este consacrat Arhivelor naționale. Pe 29 martie 1791, responsabilii observă că sculpturile care se găseau în "bisericile și casele desființate au fost uitate. Numărul obiectelor continuînd să crească, devine necesară existența unui gardian; alegerea sa va fi ratificată de municipalitate". *Procès-verbaux de la Commission des monuments*, vol. 1, p. 21 și 29. O versiune trunchiată a acestor evenimente a fost difuzată de Lenoir și reluată de L. Vitet în articolul său despre "Le Musée de Cluny", publicat în 1833 în *Revue des deux mondes*.

20. P.-v., *ibid.* Este sfătuit atunci să ceară părerea experților și să nu încerce să concureze muzeul Louvre.

21. *Notice des monuments des arts, réunis au dépôt national des monuments rue des Petits Augustins, suivie d'un traité de la peinture sur verre*, Paris, anul IV. Preambul, X. Cf. de asemenea *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au Musée des monuments français, par Alexandre Lenoir, conser-*

vateur et administrateur de ce musée, augmentée d'une dissertation sur la barbe et les costumes de chaque siècle (ed. a 5-a, Paris, anul VIII), care dă măsura ignoranței lui Lenoir.

22. L. Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français*, Paris, Champion, 1878, nota p. CLXXIV. Pentru Courajod, conservator al muzeului Louvre, care nu vede în Lenoir decît un adversar al vandalilor, acesta din urmă este un "binefăcător al omenirii", *ibid.*, p. XVII.

23. *Dessine, Rapport fait au Conseil général... le 15 Thermidor an VIII, sur l'instruction publique, la restitution des tombeaux, mausolées, etc.*, Paris, anul VIII. Quatremère de Quincy începeu din 1791 campania sa împotriva muzeelor pe care le denunță, mai cu seamă în lucrarea *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (...). Paris, 1815. În parte, ca urmare a demersurilor lui Deseine și Quatremère, o ordonanță din 24 aprilie 1816 face ca muzeul Monumentelor franceze să fie închis și se va încerca restituirea conținutului său "bisericii și familiilor". În articolul citat *supra*, consacrat muzeului Cluny a cărui conservare îi fusese încredințată fiului lui Alexandre Lenoir și care debutează cu o apologie (diplomatică?) a acestuia din urmă, L. Vitet se întreabă nici mai mult nici mai puțin decît dacă "astăzi [...] ar mai obține el, de pildă, ca ministrul de Război să-i împrumute furgoane pentru a transporta statui, coloane, pînă la întregi edificii? [...] D.I. Lenoir nu a folosit nicodată alt rulaș decît trenurile armatei [...]. El nu ar mai găsi nici la Metz, nici în alte orașe mii de prizonieri de război care, pentru citeva sou pe zi, i-ar demola, piatră cu piatră, monumentele cele mai fine, cele mai delicate, cele mai dantelate." Articol republicat în *Études d'Histoire de l'art*, Paris, 1864, vol. 2, p. 384, italicile noastre.

24. Cf. articolul 3 din *Mémoire*, citat *supra*: "Localul necesar nu va fi prea greu de găsit în orice oraș cît de cit important. Se va alege, pentru a servi ca muzeu, oricare biserică dintre cele care vor fi desființate și care, altfel, ar rămîne complet inutile. Conscînd-o acestei folosințe, avîntajul ar fi dublu. Edificiul ar fi gata construit, iar dispunerea lui ar fi astfel, că ar fi trebuincioase puține schimbări pentru a-l face potrivit noului serviciu la care ar fi folosit."

25. Distrusă între 1789 și 1823, în pofida eforturilor făcute de Chaptal pentru a face să-i fie anulată adjudecarea. Acesta scrie în 1801 ministrului de Finanțe: "Încetez orice demers, dar vîd cu durere că influența acestui guvern reparator nu a putut salva unul din edificile noastre cele mai interesante pentru istorie și pentru artă" (citat de K. Heitz).

26. "1' Cînd prețul actual al minii de lucru va depăși sau numai va egala valoarea materialului, monumentul nu va fi topit;

2' Orice monument anterior anului 1300 va fi conservat datorită costumelor (vom fi adesea ajutați în determinarea vîrstei racelor și relicvarelor prin datele proceselor verbale care însoțesc relicvele);

3' Orice monument prețios pentru frumusețea lucrăturii va fi conservat;

4' Monumentele care, fără a fi prețioase pentru frumusețea lucrăturii, oferă indicii despre istoria și epocile artistei, vor fi conservate;

5' Dacă, printre monumentele care nu merită a fi păstrate, se găsesc unele care ar prezenta detalii interesante pentru artă, ele vor fi desenate înaintea topirii;

6° Orice monument care va fi interesant pentru istorie, moravuri și obiceiuri va fi conservat;

7° În cazul în care un monument va purta o inscripție sau legendă interesantă pentru istorie sau pentru artă, această inscripție va fi scoasă pentru a fi conservată, menționându-se monumentul de pe care a fost detașată [...];

8° Vor fi detașate, fără a le strica, pietrele prețioase și pietrele gravate, medaliile, basoreliefurile încastate în piesele de orfvererie [...];

9° În cazul că relicevele sînt așezate pe stofe sau țesături care pot oferi clarificări referitoare la manufacturi, se va avea grijă ca ele să fie puse deoparte pentru a fi examinate. Dacă vor merita să fie conservate, preotul însărcinat cu transportul relicevelor va fi rugat să separe aceste țesături sau stofe cu precauția pe care o cere decența" (Italicele noastre.)

27. D. Hermant, *op. cit.*, p. 711.

28. La Lille și Thionville, el vrea să fie ridicat "un mare monument, fie o piramidă, fie un obelisc din granit franțuzesc" pentru "a demonstra posterității și universului sentimentele de admirație și de recunoștință ale Republicii" pentru eroismul cetățenilor săi. El cere "ca spărturile de marmură provenite din piedestalul statuiilor distruse în Paris precum și bronzul provenit din fiecare din aceste cinci statui [...], rămășițele ale luxului acestor ultimi cinci deosebi francezi, să fie folosite la ornamentarea celor două monumente", ședința a Convenției din 26 octombrie 1792, *Le Moniteur*, 20. X. 1792. Propunerea sa pentru Paris este precedată de o furie răzbuunătoare: "regii neputînd uzurpa locul divinității în temple, au pus stăpînire pe portalurile lor; pe ele și-au așezat efigiile [...]. Ați răsturnat pe acești insolenți uzurpatori; ei zac întîniși pe pămîntul pe care l-au pîngărit [...]. Cetățeni, să facem ca acest triumf [...] al victoriei [poporului] asupra tiranilor să dureze veșnic; ca rămășițele trunchiate ale statuiilor lor să formeze un monument durabil al gloriei poporului și al zdrobirii lor [...]" Convenția, ședința din 17 brumaire anul II, *Le Moniteur*, din 9 noiembrie.

29. *Le Moniteur*, *op. cit.*

30. După Hermant, *op. cit.*, p. 708.

31. *Ibid.*

32. Articol al acestui decret propus în numele Comitetului de instrucțiune publică de către Romme.

33. Prevăzînd că "aceia care vor fi dovediți că au mutilat sau spart capodopere de sculptură în grădina Tuileries sau în alte locuri aparținînd Republicii vor fi pedepsiți cu doi ani de detenție".

34. *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement, proposée par la commission temporaire des arts et adoptée par le Comité d'Instruction publique de la Convention nationale*, anul al doilea al Republicii.

35. *Op. cit.*, p. 713.

36. *Le Moniteur*, nr. 237, 4 august 1792. În acest discurs, Dussault se servește foarte abil de numele lui David care a fost un iconoclast pătîmas. "Artele aparțin filosofiei. Încurajați, respectați pe cei ce le cultivă, le onorează. Priviți-l pe David, aris-

tul cel mai sublim și în același timp cel mai înflăcărați dintre patrioți."

37. Ea a luat atunci numele de "Comisie temporară a artelor".

38. *Instruction publique. Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme et sur les moyens de le réprimer*, Ședința din 14 fructidor anul II, urmată de decretul Convenției naționale: *Instruction publique, Second rapport sur le vandalisme*, 8 brumaire anul III, urmat de decretul Convenției naționale: *Instruction publique. Troisième rapport sur le vandalisme*. 24 frimaire anul III. Ambivalenta lui Grégoire apare, fără voia lui, în numeroase pasaje din Rapports. De exemplu: "La Franciade, unde ciomagul național pe drept a lovit pe tirani pînă și în mormintele lor, ar fi trebuit cruțat măcar cel al lui Turenne", I, p. 163-164. Preocuparea lui dominantă este de ordin economic: "La Saint-Louis de la Culture, a fost mutilat un monument care a costat peste 200 000 de livre...", *ibid.*, p. 163. Citat după ediția datorată lordului Ashbourne în *Grégoire and the French Revolution*, Londra, Sands and Co, 1910.

39. Hermant, *op. cit.*, p. 716.

40. M. Mauss, "Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimos", *Année sociologique 1904-1905*. Cf. de asemenea A. van Gennep și, sub direcția lui J. Delumeau, *La Mort des pays de Cocagne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1976.

41. *Instruction sur la manière...*, *op. cit.*, p. 67-68. În același sens a se vedea Dussault, *op. cit.*, *supra*.

42. Kersaint, *op. cit.*, p. 8. Cf. de asemenea, p. 39, pasajul despre Louvre: "Studiind acest palat construit după cel mai măreț model trecem fără răgaz de la admirație la indignare; simțim tot afița respect pentru efortul acestor artiști [...] cită ură și dispreț pentru acești miniștri." Sau, mai mult, condamnarea, drept "contra-revoluționară", a proiectului de distrugere a Parisului, "orașul orașelor, orgoliu al Imperiului", *ibid.*, p. 16-17.

43. *Instruction sur la manière d'inventorier*, p. 3. Vicq d'Azyr a fost cel care a redactat acest text anonim, contrasemnat de președinții respectivi ai Comisei artelor și a Comitetului instrucțiunii publice. Cf. p. 88-89, și nota 45.

44. Cf. p. 88.

45. (1748-1794) Medic, el a fost și fondatorul Academiei regale de medicină. Membru al Comitetului instrucțiunii publice și al Comisei temporare a artelor, a fost însărcinat pe 10 noiembrie 1793 (20 brumaire anul II) cu un "plan care să urmărească organizarea lucrului în toate departamentele pentru a face cunoscute obiectele preocupărilor Comisei artelor de la Paris". Pe 20 brumaire (15 noiembrie), el este însărcinat cu o cercetare asupra inventarelor. Pe 25 decembrie, citește și prezintă *Rapport-ul său în fața Comisei care îl va adopta*.

46. Pasajele din *Discours sur l'anatomie* care o demonstrează sînt numeroase. Cf. de pildă *Œuvres complètes*, Paris, ediția J.-L. Moreau, 1805, vol. V, 46. "Mémoire sur les poissons", p. 166-167. "Mémoire sur les oiseaux", p. 223-227.

47. *Ibid.*, vol. IV, p. 52: "M-am gîndit că toate aceste descieri nu vor fi folositoare decît după ce vor fi fost reduse la aceeași expunere; este ceea ce am făcut eu în tablele unde fiecare din diferitele organe ocupă o coloană separată, iar comparația se face pîntr-o simplă inspectare a secțiunilor corespunzătoare [...]" A se vedea și competențele sale de arhivist.

48. *Œuvres complètes*, vol. V, *Remarques de médecine pratique et d'hygiène*, p. III.

49. Secțiunea XI (Arhitectură), p. 63-65:

"1° Se va face mențiune, în inventariere, despre toate monumentele **plasate** în arondismentul districtului. Se va indica vechimea acestor monumente, **situația**, expunerea lor, genul de construcție și de decorație. Se va spune dacă clădirea **este** din piatră de talie, din moloane sau din cărămidă; dacă edificiul este solid; dacă **are nevoie** de reparații și la ce folosințe se crede că ar putea servi;

2° Dacă aceste monumente arată lucrături deosebite prin modul de **lucrare** a pietrei în dispunerea bolților sau a arcelor de construcție, prin diverse mijloace de iluminare, prin forma scârilor, etc., acestea vor fi menționate special în procesele **verbale**;

3° Acelea dintre casele cîndva ocupate de foști slujitori ai cultului catolic și de emigrați, care ar merita să fie deosebite din punctul de vedere al artelor, vor fi și ele inventariate și în același timp se va indica dacă ele pot fi destinate unor folosințe publice, dacă pot fi transformate în manufacturi, ospicii, etc.;

4° Toate modelele de mașini care servesc arhitectura pentru pregătirea, transportul, ridicarea și distribuirea și plasarea materialelor, vor fi inventariate și **păstrate** cu grijă;

5° Modelele monumentelor de arhitectură egipteană, greacă și romană vor fi puse de o parte și rezervate pentru învățămînt;

6° Casele, castelele și monumentele de orice fel, a căror demolare va fi socotită necesară, dacă construcția lor oferă mase și detalii ale căror forme ar fi util să fie păstrate, vor fi fără înțîrziere descrise și desenate, iar inscripțiile, dacă există, vor fi copiate, astfel încît arta să nu fie păgubită de nici un avantaj datorită rigorii măsurilor revoluționare pe care le impun împrejurările.

7° Cît privește planurile și desenele care privesc arhitectura, li se va face inventarul și vor fi păstrate urmînd procedeele indicate în acest document."

50. Termen comod pentru a acoperi perioadele al căror stil (merovingian, romanic) este identificat cu greu, și care îi va mai sluji încă lui Guizot în 1830, cf. cap. IV.

51. "Ansamblul corpului social" este simbolizat de legislatori, magistrați, agricultori și artiști.

52. În cazul distrugerilor sistematice, "industria și comerțul Franței și-ar pierde curînd superioritatea pe care au dobîndit-o în mai multe ramuri, asupra industriei și comerțului vecinilor noștri", *Instruction*, p. 69. A se mai vedea și Grégoire, 3° *Rapport*, în care el evocă succesul comercial al fabricii lui Wedgwood din Anglia unde, datorită modelelor obținute prin cumpărarea, printr-un act al Parlamentului, a "vaselor etrusce ale lui Hamilton", s-a putut vedea în cîțiva ani "creșterea de șase ori a veniturilor curente ale domeniilor", *op. cit.*, p. 212.

53. Grégoire, *Premier Rapport*, *op. cit.*, p. 182. Pasajul care începe prin: "Aceste monumente contribuie la splendoarea unei națiuni și se adaugă preponderenței sale politice. Aceasta vin străinii să admire", introduce un proiect de mutare a operelor de artă care anticipează pe cel al lui Napoleon: "Dacă armatele noastre victorioase ar pătrunde în Italia, răpirea lui Apolo din Belvedere și a lui Hercule Farnese ar fi cea mai strălucitoare cucerire. Grecia a împodobit Roma; dar capodoperele republikilor

procești trebuie oare să fie podoaba unei țări a sclavilor? Republica franceză trebuie să fie ultimul lor domiciliu."

54. *Op. cit.*, p. 20 sq și 45.

55. "Aici, noi facem apel la grija legislatorilor față de monumentele Evului mediu care ar trebui conservate, fie pentru a servi drept clădiri, fie din punctul de vedere al artei: acesta este cazul bazilicii din Chartres, al cărei plumb a fost fără îndoială util să fie luat, căci primul lucru este acela de a ne strivi dușmanii; dar în loc să înlocuim această învelitoare cu țiglă sau șindrilă, am lăsat neacoperit acest admirabil edificiu pe care vitregiile iernii îl vor face să piară.

Amiensi reclamă, cu zelul cel mai înflăcărat și mai lăudabil, conservarea catedralei sale, unul din cele mai frumoase monumente gotice din cîte sînt în Europa: măreția, îndrăzneala și zveltețea construcției sale o fac una dintre cele mai îndrăznețe concepții ale spiritului uman.

Aceleași reflecții se aplică și celei din Strasbourg, al cărei turn este cea mai înaltă piramidă din Europa, poate nu e de prisos să spunem că ea nu este cu nimic inferioară în înălțime celei mai înalte piramide din Egipt, căreia îi este însă mult superioară prin construcție; căci aceasta prezintă în secțiune un triunghi a cărui bază este mai mare decît înălțimea. Cînd cunoscătorul contemplă aceste bazilici, facultățile sale, suspendate de admirația de care se cuprins, abia dacă îi permit să respire; el este onorat de a fi om gîndind că semenii lui au putut executa astfel de lucrări, iar satisfacția pe care o simte văzîndu-le pe pămîntul libertății, se adaugă fericirii de a fi Francez", *Deuxième Rapport*, *op. cit.*, p. 213.

"Monumentele medievale prezintă un dublu interes de conservare, ca edificii și ca obiecte de artă. David Leroi (*sic*) observă, pe bună dreptate, că prea tirziu ne-am ocupat de edificiile gotice care, prin minunăția construcției, zveltețea cîoloanelor și îndrăzneala bolților lor, impun admirația și oferă modele pentru artă", *Troisième Rapport*, *op. cit.*, p. 213.

56. Cf. nota 38 *supra*.

57. A se vedea toate exemplele de protecție citate de Mathieu (primul bilanț de lucru al comisiei temporare a Artelor), și de Mentelle P. - V. de la *Commission temporaire des arts*, vol. 1, p. XXII-XXIII).

58. Cele dintîi, reprezentate de antichități, servesc în mod esențial pentru instruirea națiunii. Cele din urmă, reprezentate de noile monumente publice pe care el are sarcina de a le concepe, mobilizează poporul mîzînd, dimpotrivă, pe sentimentele acestuia. Este vorba de o veritabilă punere în context: "Încrederea [...] se va stabili printr-un *fel de instinct* asupra solidității acestor edificii destinate să păstreze [noile legi] și să le perpetueze durată", (*op. cit.*, p. 3, italicele noastre). La fel, monumentele trebuie să "lovească" în spiritul mulțimii în același timp în care se caută convingerea ei prin raționamente", *ibid.*, p. 11, sau și p. 17: "Pentru a da acestui adevăr *forța unui sentiment*, consacrați împreună un mare monument Adunării reprezentative [...]". (Italicele noastre)

59. Cf. L. M. O'Connell, *Architecture and the French Revolution: the Conseil des bâtiments civils and the redefinition of the architect's field of action in the 1790s* (teză

IV

Consacrarea monumentului istoric

1. *Op. cit.*, introducere, p. 4.

2. Acest document, publicat în 1966, marchează reluarea lucrărilor teoretice privitoare la protecția monumentelor istorice, după al doilea război mondial, în cadrul unei audiențe internaționale largite. Primul text internațional de acest gen fusese publicat în 1931, sub egida SDN (cf. *supra*, cap. introductiv) și rămânea unul strict european.

3. Trebuie notat totuși că, în Brazilia, membrii CIAM se află la originea conservării arhitecturii vernaculare.

4. Acest termen desemnează în mod impropriu, prin abuz de sens, "demolarea unui sector urban în vederea unei construcții noi", *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, publicat sub direcția lui P. Merlin și F. Choay, Paris, PUF, 1988.

5. Consiliu internațional al monumentelor și siturilor creat în 1964 la propunerea UNESCO.

6. Aceștia nu au dispărut totuși. Numeroase societăți de anticari supraviețuiesc și astăzi, credincioase vocației lor de erudiți.

7. V. Hugo, "Guerre aux démolisseurs", articol scris în 1825, apărut în 1829 în *Revue de Paris*, reeditat cu o a doua parte originală în 1832 în *Revue des deux Mondes*, figurează în volumul *Littérature et Philosophie mêlées* din *Œuvres complètes*. În articolul din 1825, Hugo vorbește în două rânduri despre "biserici romane" (Saint-Germain-des-Prés la Paris, și Saint-Croix din La Charité-sur-Loire), *op. cit.*, p. 153 și 154. El datorează această vocabulă anticarului normand Jean-Achille Deville (1789-1875) cu care era în relații și care poate fi considerat ca inventatorul termenului de roman. Cf. mai ales *L'Église et l'Abbaye de Saint-Georges de Boscherville* (1827).

8. *Rapport-ul* lui Guizot pare să fi fost inspirat în mod direct de "Discours préliminaire" care servește ca introducere a lucrării *Monuments de la France* de Alexandre de Laborde și care evocă "aceste monumente ce acoperă pământul patriei, care se unesc cu amintirile noastre, care retrasează triumfurile sau prosperitatea ei [...] Franța, mai puțin străveche decât multe alte țări din Europa, este mai bogată în monumente ale tuturor timpurilor decât oricare din ele [...]".

9. Îndreptîndu-și atenția doar asupra operei de artă singure, căutînd să-i îmbogățească înțelegerea tot mai mult, analistul va vedea cum înțelegerea istorică devine tot mai dificilă, pentru a se revela în final imposibilă. Îi va fi din ce în ce mai anevoios să recunoască firele care leagă opera de trecutul și viitorul ei; și la sfîrșit, coborînd în profunzimea insondabilă a individualității creatoare a artistului, el va pierde în întregime firul istoric [...]. Astfel, [...] ceea ce constituie valoarea istorică a unei opere de artă și legătura prin care ea depinde de realizări anterioare [...] se poate dovedi a nu fi decît o mică parte superficială și neesențială a totalității complete a unei opere de artă" (*Über die Beurteilung der bildenden Kunst*, 1876, p. 19-20, traducerea noastră și italicele noastre). Cf. de asemenea *Bemerkungen über Wesen und Geschichte*

de istoria arhitecturii, Cornell University, 1988), în care autorul publică scrisoarea, în același timp laconică și confuză trimisă de Comisia lucrărilor publice administratorilor fiecărui district pentru a obține în special "starea nominală a tuturor monumentelor, aceea a locurilor în care ele se găsesc" și o parte din cele 300 de răspunsuri păstrate la Arhivele naționale. Mulți agenți cer informații complementare. Cel din Chartres: "Mă ocup de furnizarea informațiilor pe care mi le cereți prin scrisoarea dumneavoastră din 18 Thermidor privitor la trimiterea unei dări de seamă asupra stării monumentelor [...] dar am îndoilei cu privire la sensul adevărat al termenului de *monument*. Trebuie oare să înțeleg în sens precis, prin monument, orice lucrare instituită pentru a aminti un fapt, sau toate edificiile care pot fi considerate capodopere ale artei, cum sînt cîteva din fostele biserici și alte lucrări?..." (21 august 1794); cel din Bayonne: "În ciuda dorinței mele de a satisface cererea dumneavoastră, nu aș fi în măsură să o fac înainte ca dumneavoastră să vă fi dat osteneala de a-mi spune ce înțelegeți prin monumente" (19 august 1794); sau cel din Corbeil: "comunele cărora le-am făcut aceste diferite cereri mi-au răspuns într-o manieră cu totul străină față de ceea ce doriți în aceasta privință; cuvîntul monument fiind prea generic. În consecință, vă invit să-mi spuneți, ce înțelegeți dumneavoastră prin monumente" (28 decembrie 1794).

60. Cu Rücker, *op. cit.*

61. *Op. cit.*

62. Numit în 1797 "Arhitect al monumentelor de conservat" și asistat în 1798 de un inspector pentru îndeplinirea acestei sarcini.

63. Astfel, în cadrul acțiunii duse în favoarea lui Maison carrée, condamnarea supra-restaurării fanteziste care risca să facă din ea "un templu refăcut din părți moderne, pierdut pentru istorie": "Această manie [...] a artistilor care vor să cîrpească totul, care vor face ca reparația să pară necesară atunci cînd nu mai este nevoie de ea, este lovitură cea mai funestă dată frumuseții exemplarelor de Edificii ale antichității". *Minutes du Conseil*, F. 21 2473, 16 pluvoaze anul VII (4 februarie 1799), citat de L. M. O'Connell.

64. Atunci cînd mai tîrziu, în a doua jumătate a secolului, Consiliul s-a făcut portdrapelul neo-clasicismului și al spiritului "Beaux-arts".

65. O'Connell, *op. cit.*, cf. *Minutes* împotriva vînzării castelului de la Fontainebleau în folosul "speculanților lacomi să obțină [aceste clădiri] la un preț de nimic pentru a le demola și a scoate, în prejudiciul Tezaurului public, foarte mari câștiguri din marmura, fierul, lemnul și plumbul, care se găsesc acolo în foarte mari cantități", 31 ianuarie 1799.

66. În special prin pregătirea terenului pentru circulara lui Montalivet către prefeți, despre starea castelilor și abațiilor din departamentele lor (1810).

der Baukunst, 1878. Despre Fiedler și aportul său la teoria artei, cf. Ph. Junod, *Transparence et Opacité*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975.

10. Fiedler, Riegl, Sitte vorbesc de *Kunsttrieb* (instinct al artei), iar pentru Viollet-le-Duc instinctul este esența artei (cf. cap. v).

11. Cf. în lucrarea sa *Études sur les arts du Moyen-Âge*, republicate de Flammarion, Paris, 1967, "Essai sur l'architecture religieuse [...]" și "L'Église de Saint-Savin et ses peintures murales".

12. P. Mérimée, *Lettres à Viollet-le-Duc*, text stabilit de P. Trahard, Paris, Champion, 1927. Cf. mai ales scrisoarea din mai 1857. "Mi se pare un lucru sigur că astăzi nu se mai poate formula principiul absolut despre nimic, nici, în consecință, readeuce totul la un sistem unic. Rolul nostru în artă este foarte dificil. Avem o infinitate de vechi prejudecăți, de vechi obiceiuri care țin de o civilizație care nu mai este a noastră și, în același timp, avem nevoile, obiceiurile, conveniențele noastre moderne. Toate acestea mi se par de nesurmontat. Totuși noi avem, ca și cei vechi, facultatea de a raționa și, puțin, pe aceea de a simți. În ce mă privește, cred că generația noastră trebuie să lucreze prin raționament și sănt convins că obținându-o să raționeze vom ajunge să-i perfecționăm gustul". Pe de altă parte Camillo Boito a arătat că de mult datorează Mérimée "caldei influențe a literaturii, poeziei și artei romantice". "Restauration o conserver", în *Questions pratiques de belle art*, Milano, Hoepli, 1893, p. 32.

13. Intenționalitate a sensibilității care colorează creația artistică a unei epoci. Asupra acestui concept a se vedea E. Panofsky, "Le concept de Kunstwollen" în *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions du Minuit, 1967. În *Entretiens sur l'architecture*, Viollet-le-Duc face numeroase constatări despre moartea artei în secolul XIX, cf. cap. V.

14. T. D. Whitaker, *History of the parish of Whalley*, vol. I. Primele desene ale lui Turner pentru Whitaker datează din 1799.

15. De exemplu, primele sale vederi ale catedralei din Ely (1797). În continuare, Turner nu va publica doar *Picturesque Views of England and Wales* (1816), ci și alte serii englezești și scoțiene, ca și seriile *Rivers of France* (1833-35).

16. *De vandalisme et du catholicisme dans l'art*, Paris, Debécourt, 1839. Eseu intitulat "Lettre à M. Victor Hugo" (1833). În spațiul unui paragraf (p. 2), cuvântul "passion" revine de patru ori. Montalembert precizează: "În ceea ce privește arta, n-am [sic] pretenția de a ști nimic, n-o am decât pe aceea de a iubi mult".

17. *Op. cit.* "Posteritatea va înscrie între cele mai frumoase glorii ale dumneavoastră pe aceea de a fi desfășurat primul un drapel care a putut alina toate suferințele îngrijate să salveze arta în Franța".

18. *Contrasts or a parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries and similar buildings of the present days [...]*, Londra, 1836.

19. "Tot artistul și chiar orice burghez care trece prin Guérande, trăiește dorința repede uitată, ca și cei care petrec un timp la Veneția, să-și sfârșască acolo zilele în pace [...]. Cîteodată imaginea acestor auri revine să bată la templul amintirii: ea intră încoronată cu turnuri, încinsă cu ziduri, își desfășoară haina semănată cu mirende flori, își scutură mantia aurie a dunelor, exală miremele îmbătătoare ale frumoaselor sale

drumuri spinoase", *Scènes de la vie privée*, Béatrix (1844), *Œuvres complètes*, Paris, Housiaux, 1855, vol. III, p. 290.

20. "Caracterul specific al răului generat de epoca noastră este totala sa ireparabilitate [irreparableness]", J. Ruskin, "On the opening of the Crystal Palace", reproduc de S. Tschudi Madsen, *Restoration and Antirestoration*, Oslo, 1976, p. 117.

21. *Op. cit.* Hugo notează: "Nu mai avem geniul acelor secole." Aceasta este, în ochii lui, consecință a industrializării, dar mai ales și cu mult înainte, a morții arhitecturii ucise de carte. Cf. "Ceci tuera cela", capitol adăugat în ediția din 1832 la *Notre Dame de Paris*.

22. *Op. cit.*, p. 320.

23. "Signs of the time", citat de R. Williams în *Culture and Society*, Londra, Chatto and Windus, 1958. Traducerea noastră.

24. Cele două noțiuni de arhitectură și construcție au fost dissociate cu limpezime mai ales în *The Seven Lamps of architecture* (1849), J. M. Dent and sons, Londra, 1956, p. 7. În același pasaj, Ruskin utilizează ca sinonim al lui *building* termenul de *edification* care, deja în epocă, aproape că pierduse acest înțeles în folosirea curentă a limbii engleze. Pentru tot ce urmează, a se vedea "The lamp of memory".

25. Rolul deosebirilor este subliniat în repetate rânduri în capitolul VI al aceleiași lucrări, intitulat "The lamp of memory", *op. cit.*, p. 184-186.

26. *Op. cit.*, p. 166, italicele noastre.

27. *Gothic revival* (conform în particular K. Clark, *The Gothic Revival*, Londra, Constable, 1928, reeditat de Pelican Books, 1964, și lucrările lui N. Pevsner). În aceeași epocă, într-o Franță unde eclecticismul intra în competiție cu neo-clasicismul, nu se găseau decât foarte puține exemple (Sainte-Clotilde din Paris) ale unei arhitecturi credincioase principiilor stilului gotic.

28. *Guerre aux démolisseurs*, *op. cit.*, p. 165.

29. "Franța [...] mai posedă încă și astăzi cîteva orașe aflate complet în afara acelei mișcări sociale care-i dă secolului XIX fizionomia [...]. Cu toate acestea, de treizeci de ani încoace, aceste portrete ale vechilor epoci încep să pălească și devin rare. Lucrind pentru mase, industria modernă înaintea prin distrugerea creațiilor artei antice ale cărei lucrări erau cu totul personale altă pentru consumator cît și pentru artizan [...]. Or, pentru industrie, monumentele sînt cariere de piatră de talie, mine de salpetru sau magazine de bombă. Încă cîteva ani și aceste orașe originale vor fi transformate și nu vor mai putea fi văzute decît în această iconografie literară", *op. cit.*, p. 286-87. Fraza subliniată mai arată și că Balzac a înțeles dubla activitate creatoare implicată în procesul de producere și de percepere a monumentelor antice. Termenul "antic" este folosit aici cu sensul de vechi.

30. J. Ruskin, "On the opening...", *op. cit.*, p. 116.

31. "The lamp of memory", în particular § X unde Ruskin evocă "the strenght [of past buildings] which, through the lapse of seasons and times, and the decline and birth of dynasties [...], connects forgotten and following ages with each other, and half constitutes the identity, as it concentrates the sympathy, of nations", *op. cit.*, p. 191.

32. El se teme de elitismul estelui și, în acest sens, propovăduiește o arhitectură

accesibilă tuturor. Acesta este și motivul pentru care deplasează în mod voit accentul operei de artă către cei care au realizat-o și către calitățile lor morale: "We take pleasure, or should take pleasure, in architectural construction, altogether as the manifestation of an admirable human intelligence [...] again in decoration or beauty it is less the actual loveliness of the thing produced, than the choice and intention concerned in the production which are to delight us; *the love and thoughts of the workman more than his work*", *The Stones of Venice*, Londra, 1851, vol. I, cap. II, par. 5, p. 37 (italicele noastre). Cf. de asemenea "The lamp of memory", op. cit., par. IV, p. 185.

33. "True domestic architecture, the beginning of all other, which does not disdain to treat with respect and thoughtfulness the small habitation as well as the large, and which invests with the dignity of contended manhood the narrowness of worldly circumstance", *Seven Lamps*, *ibid.*, par. IV, p. 185, cf. de asemenea § V.

34. În *Seven Lamps*, op. cit., § X, p. 190, el făurește superbul neologism *voicefulness* (pentru M. Bahtine aceste glasuri sînt ceea ce diferențiază obiectele științelor umaniste de cele ale științelor fizice, "Épistémologie des sciences humaines", în T. Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981). Aceeși idee este reluată în *The Stones of Venice*, cu distingerea celor două funcțiuni ale arhitecturii: acțiunea ("acting, as to defend us from weather or violence") și discursul ("talking, as the duty of monuments or tombs to record facts and express feelings, or of churches, temples, public edifices, treated as books of history..."), op. cit., cap. II, par. I, p. 35.

35. *Seven Lamps*, op. cit., par. II, p. 182.

36. Cf. supra nota 27, citatul din *The Stones of Venice*. În *The Seven Lamps*, Ruskin se joacă de altfel cu sinonimia dintre monumental și memorial.

37. Italicele noastre, *Seven Lamps*, op. cit., par. V, p. 185.

38. În particular în: "On the opening of the Crystal Palace".

39. Op. cit., § 15, p. 115.

40. *Ibid.*, par. 19 și 20. De fapt, această organizație era concepută, independent de mecanismele statale, pe modelul asociațiilor benevole de salvagardare care se dezvoltaseră în Anglia. Funcționînd cu fonduri private aduse de membrii săi, ea trebuia să fie reprezentată în fiecare oraș cu oarecare importanță de către "observatori și agenți" însărcinați, pe de o parte, să inventarieze toate monumentele vechi demne de interes, pe de alta, să furnizeze un raport despre starea lor o dată sau de două ori pe an, semnând proiectele de intervenție cărora ar putea să le facă obiectul. "Societatea ar furniza astfel fondurile pentru cumpărarea sau luarea cu contract de închiriere a tuturor edificiilor sau imobilelor acestei națiuni susceptibile în orice moment a fi puse în vînzare, sau pentru a asista pe proprietari lor, privați sau publici, în sarcina de conservare indispensabilă salvagărdării lor [...]" Între timp, proiectul lui Ruskin a fost actualizat sub forma societății *National Trust* care girează partea cea mai importantă a patrimoniului istoric englez.

41. "Ați auzit vorbindu-se despre distrugerea unor case întreprinsă chiar acum la Neapole sub pretextul distrugerii cocioabelor din acest oraș și al reconstrucției lor ulterioare. Dar nu existența acestor edificii construite de strămoșii noștri este cauza insalubrității orașului Neapole sau Londrei, ci tocmai această ignoranță crasă și fata-

listă care distruge vechile edificii", în: "Speech at the annual meeting of the Society for the protection of ancient buildings", 1889. Aici ne găsim foarte aproape de o protecție cu implicații sociale. În acest sens, textul citat ar putea fi alăturat unui ultimor articol scris în 1867 pentru *Paris-Guide* de Edmond About.

42. El lansează în acest scop un fel de manifest publicat în *Athenaeum* (1877), care adună de îndată semnăturile a numeroși scriitori și artiști precum Carlyle, Ph. Web, Burne Jones, Holman Hunt.

43. (1873-1943) Inginer, arhitect și istoric al artei, creator al catedrei de arhitectură de la Școala de ingineri de la Roma, el a fost în același timp teoretician și practician al urbanismului și al conservării monumentelor și tesuturilor vechi. "Vecchie città ed edilizia nuova" (*Nuova Antologia*, 1913) este în același timp titlul articolului în care Giovannoni își prezintă pentru înfrința oară doctrina și titlul cărții din 1931 în care această capătă o formă mai dezvoltată și mai complexă. Cf. capitolul următor.

44. *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino, Unione tipografico-editrice, 1931, p. 140.

45. Op. cit., p. 11.

46. În 1835 și 1840, S. Fouché, *Poitiers et la Comission des monuments historiques entre 1830 et 1860*, Mémoire de DESS, Institut français d'urbanisme, Paris, 1989, arată cu limpezime, în parte cu ajutorul unor documente de arhivă inedite, atît natura opțiunilor ideologice și tehnice ale lui Mérimée, cît și diferitele forțe conjuncturale de care el se lovește. În materie de distrugere, primul loc îi revine de fapt municipalității. Pentru a realiza traseul unei noi străzi (din centru pînă la poarta de Limoges), ea cere, în două rînduri, demolarea baptisteriului Saint-Jean și pune apoi cele mai mari piedici în calea păstrării lui. Pentru aceleași motive, ea încearcă să condamne turnul Saint-Porchaire. Administrația statului este la început un sprijin, în persoana prefectului Alexis de Jussieu; succesorul său susține, dimpotrivă, revendicările locale.

47. Pentru Franța, a se vedea mai ales P. Dussaulle, *La Loi et le Service des monuments historiques français* (un volum conținînd principalele texte și un volum de comentarii), Paris, La Documentation française, 1974, ca și edițiile aduse la zi de către J.O. ale textelor legislative și regulamentelor privitoare la "patrimoniul istoric și estetic al Franței". Pentru Europa, cf. P. Rupp, *Répertoire européen des politiques du patrimoine*, care urmează să apară în 1996 la editura Consiliului European.

48. După Rücker, op. cit., p. 206, prima alocare de fonduri pentru conservarea monumentelor istorice datează din 1831. Vitet va fi președintele Comisiei de finanțe a Camerei. Datorită lui, bugetul monumentelor va crește în 1840 de la 8.000 la 200.000 de franci.

49. Comitetul lucrărilor istorice a fost însărcinat de ministerul Instrucțiunii publice cu inventarierea și descrierea monumentelor, ca și cu publicarea unor "Documents inédits de l'histoire de France". Comisia monumentelor istorice, depinzînd de ministerul de Interne, era prezidată de ministru. Vice-președintele ei a fost mai întîi Vitet, apoi Mérimée. Ea îi cuprindea între alții pe Taylor și Lenormant.

50. Figură marcantă a mediului romantic francez, baronul Taylor (1789-1879), gravor, scriitor și filantrop, a fost și inspector al Artelor Frumoase și Muzeelor.

51. Edificiile religioase sînt majoritare. Rămășițele galo-romane se află în poziție secundă, înaintea clădirilor civile.

52. Cele două abordări, cognitivă și practică, sînt încarnate respectiv de Comisiunea monumentelor istorice și de Comitetul lucrărilor istorice. Acesta din urmă va fi concurat de diverse societăți de anticari. Vocația savantă a fost reasumată prin *Inventaire général des richesses artistiques de la France*, creat de prin decret în 1964 de A. Malraux la propunerea lui A. Chastel.

53. Scrisoare către Viollet-le-Duc din 27 septembrie '52: "A fost cîît pe-acîi să crîp pentru a merge să văd această faimoasă rotundă din Simiane. V-am dus lipsa nu din cauza soarelui puternic pe care l-ați fi împărțit cu mine, ci pentru unicitatea monumentului [...]" sau scrisoarea către același destinatar din 17 decembrie 1856: "Să știți că monumentele noastre se dăruiesc pentru că nu sînt îndeajuns de cunoscute. Asta pentru că nu există hanuri [...] (a se compara această situație cu cea din Italia), *op. cit.*, *supra*."

54. F. Bercé, *Les Premiers Travaux de la Commission des monuments historiques*, Paris, Picard, 1980.

55. Caumont a creat în 1823 Societatea anticarilor din Normandia, model pentru Societatea anticarilor din Vest. În 1834, tot el crează Societatea franceză de arheologie.

56. Asociații religioase ca *Church Building Society*, apărută din mișcarea ecleziologistică, sau asociațiile arheologice (*Oxford Architectural Society* și *Cambridge Camden Society*, 1839, *Cambridge Antiquarian*, 1840, *British archaeological society*, 1843). Diversitatea doctrinelor nu le reduce eficacitatea care totuși se manifestă sub forme foarte contrastante.

57. Cf. P. Dussau, *op. cit.*, și foarte pertinentul său comentariu.

58. N. Boulting, "The law's delays, conservationist legislation in the British isles" în J. Fawcett, *op. cit.*

59. A se vedea primele două capitole ale acestei legi. Această definiție nu se va ameliora prin introducerea de noi tipuri de obiecte în corpul de monumente.

60. *Op. cit.*, p. 155-156 (italicele noastre). Între edificiile demolate, desfigurate sau lăsate în paragină, el citează "în grabă și fără pregătire, alegînd la întîmplare [amintiri dintr-o excursie recentă]: bisericile din Saint-Germain-des-Prés la Paris, din Autun, Nevers, Charité-sur-Loire, catedrala din Lyon, castelele din l'Arbresle, Chambord, Anet [...]"

61. Situația este analizată cu luciditate de Vitet: "Nu ajunge să se decidă în principiu că pe viitor se vor restaura monumentele într-un spirit istoric; trebuie să ai arhitecți îndeajuns de versați în istoria artei pentru a nu lucra nici stîngaci, nici în răspăr. Cînd este vorba de monumente antice, nu sîntem prea încurcați; căci studiul acestor monumente este obiectul aproape exclusiv al învățămîntului din școala noastră, iar arta restaurărilor este tocmai acest fel de exercițiu cărui elevii se dedau cu cel mai mult succes."

Dar deîndată ce vine vorba de Evul mediu și de monumentele noastre naționale, nu mai ai decît novici; și profesorii înșiși ar fi foarte încurcați în a le da lecții sau

exemple. De fapt, cîțiva oameni de talent, cu ajutorul cercetărilor și călătoriilor, au avut răbdarea de a se iniția ei înșiși, în afara școlii, în aceste noi studii", L. Vitet, *Études sur les beaux-arts*, vol. I, p. 292. Ultima frază face să apară limpede procesul de autoformare a primei generații de istorici ai arhitecturii.

62. "Arhitectura primelor secole ale Evului mediu avea toate caracterelor arhitecturii romane, într-un stadiu avansat de degenerescență; o desemnăm sub numele de arhitectură romanică. Tipul romanic a persistat pînă în secolul XII", A. de Caumont, *Abécédair ou Rudiment d'archéologie*, Paris, Caen, Rouen, 1850, p. 1.

63. S. Fouché, *op. cit.*, p. 9. Acest Dulin este membru al Societății anticarilor din Vest.

64. S. Fouché, *ibid.*, p. 32 și urm., citează raportul Anticarilor din Vest și subliniază foarte bine că aceștia se interesau numai de punerea în valoare a edificiului (din care o parte va trebui distrusă "din moment ce aceste construcții în starea lor actuală ar forma o masă dezagreabilă ochiului în centrul unei piețe care se dorește ca în timp să primească o formă circulară..."), și a formei sale paleocreștine: de unde distrugerea, sub pretextul "conservării" (înțelegă aici în sensul de reconstituire), a adăugirilor care, prin denaturarea formei primitive, au "făcut-o să piardă interesul" pe care îl prezintă "sub aspect arheologic și ca aparținînd istoriei".

65. Și chiar atunci cînd, ca în Vienne, Mémiré a ales un practician din regiune, și acesta simbolizează ingerința Parisului în afacerile provinciei. El sfîrșește prin a concentra asupra sa ostilitatea tuturor actorilor locali, de la Consiliul municipal la anticari, trecînd pe la prefect. *Ibid.*, p. 80 și urm.

66. F. Bercé, *op. cit.*

67. A se vedea sfaturile date de unul și de celalalt practicienilor lor preferați, Daniel Ramée pentru Vitet și, alături de Viollet-le-Duc, Questel pentru Mémiré. Constatare fără ambiguitate: "Instituirea unui curs public, destinat în special să învețe istoria arhitecturii Evului Mediu, devine astăzi o veritabilă necesitate și nu vom putea înțelege de ce Școala de arte frumoase a putut concepe numai gîndul de a se opune acestei instituiții și a pus astfel guvernul în obligația de a i-o impune", L. Vitet, *op. cit.*, p. 293. De fapt, în pofida ajutorului forței publice, guvernul nu parvine să impună cursul de istoria arhitecturii al lui Viollet-le-Duc, care va trebui să-l încheie după cîteva ședințe și să se mulțumească a-i da o versiune scrisă în lucrarea *Entretiens sur l'architecture*. În continuarea articolelor pe care le consacra domeniului "Entretien et la restauration des cathédrales françaises" (*Revue générale de l'architecture*, 1851-1852, rubrica Istorie), Viollet-le-Duc face bilanțul ajutorului dat de guvern restaurării și adaugă: "Un singur lucru ne mai lipsește, dacă vrem ca aceste sacrificii să rodească: o pepinieră de tineri artiști, arhitecți, pictori și sculptori, creșcuți în studiul celor mai frumoase monumente ale noastre și capabili astfel să le restaureze cu competență [...] Răul se află în învățămînt", *op. cit.*, 1852, vol. X, p. 371.

68. Cf. de exemplu cum s-a dezvoltat rolul fizicii, chimiei, biochimiei în institutele de cercetări aplicate cum e, în Franța, Laboratorul de cercetări ale monumentelor istorice. Cf. de asemenea rolul fotogrametriei.

69. *A plea for the faithful restoration of our ancient churches*, completată în 1864

de un cod al restaurării în douăzeci de puncte, "General advice to promoters of ancient buildings", publicat în 1864-1865 în *Sessional Papers of the Ribba*, Ideea directorate (prețins conservatoare) este de a restabili starea inițială a clădirilor. Pentru aceasta trebuie să se suprimă, corecteze, inventeze, fără a păstra restaurările anterioare decât cu condiția ca ele să nu fie "deplasate"; după J. Fawcett, *op. cit.*

70. *On the conservation of ancient monuments*, citat de J. Fawcett. Acesta dă și lista și datele intervențiilor lui G. Scott asupra catedralelor engleze începând cu Stafford, Ely și Westminster în anii 1840, până la Exeter, Worcester și Rochester în anii 1870.

71. Viollet-le-Duc este calul de bătaie al ecleziologilor care îl consideră simbolul lipsei franceze de înțelegere în materie de restaurare. Cf. *infra*, nota 93.

72. Trebuie "să ținem seama de marea schimbare care s-a strecurat în lume transformând natura sentimentului și cunoașterii istoriei [...] Strămoșii noștri își reprezentau tot ce s-a întâmplat în trecut exact ca și cum aceleași fapte le-ar fi apărut în propria lor epocă. Iar aceste timpuri vechi erau atât de pline încât ei nu aveau nici un răgaz pentru a face speculații asupra evoluțiilor din trecut sau din viitor. Aproape că nu mai trebuie subliniat cât de diferită este situația acum. Conștientizarea din ce în ce mai puternică a prezentului, în timp ce ne arată cum oameni animați în aparență de aceleași pasiuni ca și noi erau în realitate diferiți [...], în timp ce subliniază această diferență, această conștientizare ne învecinează totuși cu trecutul în așa fel încât el este parte integrantă a vieții noastre și chiar a dezvoltării noastre. Acest fapt, îndrăznesc să o spun, nu a mai survenit niciodată înainte. Este un lucru complet nou. [...] O repet, noi, cei care aparținem acestui secol, am făcut o descoperire imposibilă în epocile trecute, altfel spus, noi știm de acum că nici o nouă splendoare, nici o operă modernă nu poate înlocui pentru noi pierderea unei lucrări vechi care este o autentică operă de artă", *The Builder*, articol despre "The restoration of ancient buildings", 28 dec. 1878. (Traducerea noastră.)

73. "The lamp of memory", *op. cit.*, par. XX, p. 201. Italicele sînt ale lui Ruskin. Citatele următoare sînt împrumutate din § XVIII și XIX, p. 199 și 200.

74. Cuvîntul este în mod constant utilizat de Ruskin și la fel de mult de Morris.

75. Pasiunea ruskiniană face școală, cu mult mai emfază. "Restaurare, numele tau e absurditate", S. Huggins, *The Builder*, 28 decembrie 1878.

76. *The Builder*, articolul citat.

77. "The Lamp of memory", partea a doua. Pentru Ruskin, atitudinea franceză consistă în "a neglija edificiile mai întii, pentru a le restaura mai apoi", § XIX, p. 200-1. La fel, în articolul despre Crystal Palace, el interzice orice atingere a monumentului autentic în afară de cazul cînd poate fi necesară consolidarea sau protecția lui [...]. Aceste operații necesare se limitează la a înlocui cu pietre noi pe cele uzate, în caz că acestea sînt absolut indispensabile pentru stabilitatea edificiului; sprijinirea cu lemn sau metal a părților care s-ar putea năru; fixarea sau cimentarea la loc a sculpturilor care tind să se desprindă; și, în general, smulgerea buruienilor care se însearăază în spațiile dintre pietre și degajarea conductelor pluviale. Dar nici o sculptură modernă sau copie nu trebuie niciodată amestecată cu operele vechi, oricare ar fi circumstanțele", *op. cit.* § IX, p. 112, italicele lui Ruskin.

78. *The Builder*, *op. cit.*

79. Această definiție constituie referința implicită în raport cu care se situează toate celelalte definiții ale restaurării propuse de adversarii lui Viollet-le-Duc. Astfel, W. Morris: "A păstra edificiile vechi înseamnă a le conserva întocmai în starea în care ne-au fost transmise, recunoscute pe de o parte ca relicve istorice și nu copii ale lor, iar pe de alta ca opere de artă executate de artiști care ar fi fost liberi să lucreze într-alt fel, dacă ar fi vrut", *ibid.*

80. *Revue générale de l'architecture*, 1851, vol. IX. În rubrica "Entretien et restauration des cathédrales de France", cel de al doilea articol, p. 114.

81. L. Grodecki, "La restauration du château de Pierrefonds", *Les Monuments historiques de la France*, 1965, no. 95 și *Le château de Pierrefonds*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques, ediția a 2-a, 1979. Aceste texte au fost republicate în *Le Moyen-Âge retrouvé*, vol. 2, Paris, Flammarion, 1990.

82. P. Nozière, Paris, A. Lemerre, 1899, p. 172.

83. "Restaurarea [vechilor monumente] este o invenție cu totul modernă și care nu aparține decît timpului nostru [...] Această idee, pe care toate celelalte arte o respectă în maniera lor, arhitectura nu a practicat-o niciodată. Fiecare secol și-a impus cumva legea de a nu clădi decît într-un singur fel, de a nu asculta decît de propriul gust, de propriile obiceiuri, fie că se construia de nou, fie că se terminau sau reparau opere ale trecutului. Dacă moda se schimbă în timpul execuției monumentului, cu atât mai rău pentru unitate și simetrie: primele planuri erau puse la rebut, iar edificiul era terminat după planurile la modă", *Fragments*, *op. cit.*, p. 293

84. S. Fouché, *op. cit.*, p. 33.

85. Intervenția de simăbătă 16 mai 1846 la Comitetul artelor, publicată de Massin în ediția lui de *Œuvres complètes*, p. 1248.

86. *Fragments*, *op. cit.*, "De l'architecture du Moyen Âge en Angleterre", 1836, p. 174.

174. "Nu ducem lipsă de arhitecți producători sau de cei care își spun astfel, în timp ce avem sărăcie de arhitecți reparatori", *ibid.*, p. 175.

87. *Ibid.*

88. *Ibid.*, p. 1248. Cf. de asemenea "Guerre aux démolisseurs", 1832: "Puneți să fie reparate aceste frumoase și grave edificii. Faceți ca ele să fie reparate cu grijă, cu inteligență, cu sobrietate. Aveți în jurul vostru oameni de știință și de gust care vă vor lumina în această muncă. Trebuie mai ales ca arhitectul restaurator să fie cumpătător cu propria imaginație, să studieze cu interes caracterul fiecărui edificiu, după fiecare secol și fiecare climat în parte. Să se pătrundă de linia generală și de linia particulară a monumentului care-i este dat în grijă și să știe să îmbine abil genul său cu genul arhitectului din vechime", *op. cit.*, p. 165, italicele noastre.

89. *Entretiens sur les Beaux-Arts*, *op. cit.*, p. 290, italicele noastre.

90. Restaurarea "presupune [...] un cult al frumosului sub toate formele sale și o inteligență imparțială a istoriei", *ibid.*

91. "De l'architecture du Moyen Âge en Angleterre", *op. cit.*, p. 147, italicele noastre. Cîteva rînduri mai sus, el afirmă: "Numai în Anglia se pot înfrîni edificii religioase care, dezgolate cu trei sute de ani în urmă de o parte a destinației lor cea dintîi, nu

dăinuie decât în starea de obiect de artă și de curiozitate". italicile noastre.

92. *Op. cit.* "Vechiul pământ al patriei, supraîncărcat cum era de creații dintre cele mai minunate ale imaginației și credinței, devine cu fiecare zi mai gol, mai uniform, mai despușcat [...]. S-ar zice că [oamenii] vor să se convingă că lumea s-a născut ieri și că trebuie să se termine mâine [...]" p. 7. La fel, p. 67 și urm. despre biserici: "Aici se ridică încă în fața noastră viața întreagă a străbunilor noștri, această viață dominată de religie, atât de absorbită de ea, [...] răbdarea, activitatea, resemnarea lor [...], toate acestea se află în fața noastră [...] ca o poftețire a existenței lor [...]" A se alătura textelor lui Ruskin citate în notele 24 și urm.

93. A se vedea, de exemplu, în *The Builder*, 22 iunie 1861, darea de seama a ședinței Societății ecleziologice, "On the destructive character of modern French restoration", la care Ruskin, "primit cu aplauze", produce una dintre cele mai frumoase diatribe ale sale împotriva restaurării în general și celei a francezilor și germanilor în particular.

94. *Ibid.* În cursul aceleiași ședințe, arhitectul Parker se opune îndelung tuturor colegilor săi, inclusiv președintelui, începând prin a sublinia diferențele de context (politic, ideologic, evenimential) care fac comparația dintre cele două țări atât de complexă. Insistă, mai ales, asupra eficacității acțiunii statului în Franța "care în loc să abandoneze ocrotirea edificiilor publice sentimentelor și opiniei publice, pune să fie clasate toate categoriile de clădiri și nu numai catedralele, ca monumente istorice". Îl apără pe Viollet-le-Duc evocând imensa lui cunoaștere și enumerând exemple englezești de vandalism. Inventarul de după decesul lui Viollet arată că acesta poseda lucrările lui Parker.

95. În legătură cu *Society for the protection of ancient buildings*, acuzată că-și lasă ședințele dominate de "nobili esteți", susținuți de dame bine intenționate și subjugate de torențele de elocință ale acestora. Obiectivele noii societăți, care vine să se adauge inutil unor instituții anterioare, țin, mai ales, de "un fetișism abject", *The Builder*, 29 iunie 1878.

96. Scrisoarea lui Morris propunea, în particular, crearea unei asociații pentru protecția patrimoniului istoric național.

97. Pierre Nozières, *op. cit.* A France îl acuză pe Viollet-le-Duc de vandalism chiar și la Pierrefonds, unde "a distrus ruinele, ceea ce este un fel de vandalism". El rezumă fără blindețe metoda lui Viollet-le-Duc: "Acum [arhitectul] demolează pentru a face [monumentul] să îmbătrânească. Monumentul este refăcut în starea în care era la origine. Chiar mai bine: el este refăcut în starea în care ar fi trebuit să fie", p. 177-178 și p. 241 și urm.

98. "On the opening", *op. cit.*, par. 10, p. 112. "Din nefericire, acest tip de reparații, executate cu conștiinciozitate, sînt întotdeauna lipsite de caracter spectacular și sînt puțin apreciate de marele public; într-alt, că responsabili de șantier simt în mod necesar tentația de a executa reparațiile indispensabile într-un mod care, deși convenabil în aparență, este de fapt fatal pentru monument."

99. În lucrarea sa *Storia dell'architettura moderna*, Torino, Einaudi, 1951, Bruno Zevi îi prezintă pe Boito ca pe un erou național și îi acordă locul de deschizător de

drum pe care-l refuză lui Giovannoni. Pentru bibliografia critică a lui Boito, cf. C. Ceschi, *Teoria e Storia del restauro*, Roma, Bulzoni, 1970.

100. După ce a urmat studii în Italia, Germania și Polonia, dă lecții (Accademia Brera) și practică arhitectura și restaurarea edificiilor vechi la Milano. A fondat revista *Arte italiana decorativa ed industriale*. Îi datorăm și *Ornamenti per tutti gli stili* (1888).

101. Acestea iau forma unor recomandări, o adevărată carte în opt puncte pe care Boito o reproduce în "Restaurare o conservare", *op. cit.*, *infra*, p. 28 și urm.

102. Sub-titlu: *Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Milano, Ulrico Hoepli, 1893.

103. El îl citează în mod agreabil pe Mérimée care, într-un spirit opus celui lui Viollet-le-Duc, declară că "este convenabil să fie lăsat incomplet sau imperfect tot ce e găsit incomplet sau imperfect, [că] nu trebuie să ne permitem a corecta neregularitățile sau să rectificăm erorile", *op. cit.*, p. 13.

104. *Op. cit.*, p. 15 și urm. și 28.

105. Între 1889 și 1901, într-o suită de lucrări importante, Riegl a stabilit principiile istoriei și teoriei artei, așa cum au fost ele urmate apoi de H. Wölfflin, H. Sedlmayr, P. Frankl, E. Panofsky, R. Krautheimer... La un secol după apariția lor, sînt traduse în franceză: *Questions de style* (1893), tr. S. Muller, prefață de H. Damsch, Paris, Hazan, 1992 și *L'Origine de l'art baroque à Rome* (curs, ed. postumă 1907), tr. H. A. Baatsch și F. Rolland, cu o importantă "Présentation" de P. Philippot, Paris, Klincksieck, 1993. A se mai vedea, pentru opera lui Riegl, H. Zerner, "L'art", în J. Le Goff și P. Nora (ed.), *Faire de l'histoire*, vol. II, O. Pächt, "A. Riegl", *Burlington Magazine*, 1963, tradus în franceză ca introducerea la *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck, 1978 și W. Sauerländer, "A. Riegl und die Entstehung des autonomen Kunstgeschichtes am Fin de siècle", în R. Bauer (ed.) *Fin de siècle zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt pe Main, 1977.

106. La muzeul Artelor decorative din Viena (1886-1898).

107. A se vedea introducerea, nota 25.

108. O schemă îi poate fi de folos cititorului pentru a se putea orienta printre aceste diferite categorii de valori.

- Valori de rememorare (legate de trecut):
- pentru amintire (monument)
- pentru istorie și istoria artei (monument istoric)
- de vechime (monument istoric).
- Valori de contemporaneitate:
- artistică
- relativă (monument istoric)
- de nouitate (monument și monument istoric)
- de folosință (monument și monument istoric).

109. *Op. cit.*, p. 47.

110. Sau mai degrabă "voinței sale de artă" (*Kunstwollen*), Asupra acestui concept, a se vedea P. Philippot, *op. cit.*, nota 105. *supra*.

111. *Ibid.*, p. 96.

112. *Ibid.*, mai ales p. 72.
113. F. Choay, "Riegl, Freud et les monuments historiques: pour une approche sociétale de la préservation", *World Art, Acts of the XXVth International Congress of the History of Art*, editat de I. Lavin, vol. III, The Pennsylvania State University Press, 1989.
114. P. Loti, *La Mort de Philae*, Paris, Calmann-Lévy, 1909, reed. Paris, Pardès, 1990.
115. P. Bourdieu și J.-C. Passeron, *Les Héritiers*, Paris, Minuit, 1964.
116. A se vedea nota 4, capitolul introductiv.
117. Organizație privată fondată în 1949 după modelul societății britanice *National Trust*.
118. Această conferință zisă de la Atena a fost reunită de Comisia internațională pentru cooperare intelectuală a SDN, cu cooperarea Consiliului internațional al muzeelor (ICOM). *Actes*-ele sale au fost publicate în 1933. Se pot remarca în particular trei contribuții remarcabile, ale lui V. Horta, G. Giovannoni și G. Nicodemi.

V

Inventarea patrimoniului urban Competența de a edifica

1. *Mémoires*, vol. III, Paris, 1893, p. 28.
2. Montalembert, *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, op. cit., supra, p. 215-216.
3. Cf. cap. IV, nota 22.
4. Montalembert, *ibid.*, p. 216.
5. Primul cadastru din Europa este cel al regiunii Milaneze, la sfârșitul secolului XVIII. Cartografia, care a realizat mari progrese în secolul XVIII, era atunci folosită esențialmente pentru fortificații și amenajări militare. Lui Haussmann îi datorăm primul plan operațional global, cu curbe de nivel, al Parisului.
6. *Op. cit.*, *infra*, p. 90.
7. Rare sînt studiile făcute de istorici ai artei ca de pildă *Rome, profile of a city, 312-1308*, Princeton University Press, 1980 și *La Rome d'Alexandre VII*, Princeton University Press, 1985 de R. Krautheimer, sau ca *Système de l'architecture urbaine: le quartier des Halles à Paris* de F. Boudon, A. Chastel, H. Couzy și F. Hamon, Paris, Éditions du CNRS, 1977.
8. Pentru rolul jucat de arheologi în noua istoriografie a orașului, a se vedea în particular publicațiile Școlii franceze de la Roma, *Les Cadastres anciens dans les villes et*

leur traitement par l'informatique, Roma, 1989, n. 120 și *D'une ville à l'autre: structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (secolele XII-XVI)*, Roma, 1989, n. 122.

9. Mai târziu vor urma geografi, ca de exemplu P. Lavedan care, sub titlul discutabil de *Histoire de l'urbanisme*, Paris, Laurens, 1926-1952, a scris o istorie a organizării planificate a orașelor de la Renaștere încoace.

10. În lucrarea sa *Teoria generală de urbanizație*, Madrid, 1867, traducere franceză și adaptare de Lopez de Aberasturi, Paris, Le Seuil, 1985, care pretinde să întemeieze urbanismul ca știință a orașului și a producerii sale, Cerdá arată cum evoluția formelor urbane este legată de aceea a modurilor de circulație și transport.

11. Cf. *supra*, cap. IV, notele 32 și 34. În pamfletul său despre Crystal Palace, Ruskin evocă "schimbările survenite în timpul propriei [sale] existențe în orașele Veneția, Florența, Geneva, Lucerna și cu totul special în Rouen: un oraș de o calitate absolut inestimabilă pentru felul în care își păstrase caracterul medieval în străzile sale înfinit variate, în care jumătatea caselor existente și locuite datează din secolele XV și XVI. Era ultimul oraș din Franța unde se mai puteau vedea ansambluri ale vechii arhitecturii domestice franceze", italicile noastre.

12. Asupra acestor puteri ale spațiului, ne vom referi în special la Cl. Lévy-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, cap. VII și VIII, și la P. Bourdieu și Sayad, *Le Déracinement*, Paris, Éditions du Minuit, 1964, pentru așezările ne-urbane; H. Coing, la rîndul său, *Rénovation urbaine et changement social*, Paris, Éditions ouvrières, 1967, opune funcționarea spațiilor urbane pre-industriale celor actuale. Cînd vorbesc despre rolul memorial ne-intențional al orașelor vechi, este evident că exclud cazurile excepționale unde un oraș este construit dintr-o dată pentru a face ilustru un individ (de la Bagdad la Carlsruhe). Pe de altă parte, este important să nu se confunde noțiunea de compoziție urbană (operă de artă) cu aceea de monument.

13. "On the opening of the Crystal Palace", op. cit., § 14, p. 115.

14. Viena, Graessner. Prima traducere franceză i se datorează lui Camille Martin, Geneva, 1902. Imprecisă și trunchiată, ea a consacrat totuși titlul pe care a trebuit să-l aibă D. Wiczorek în noua și excelenta sa traducere comentată, *L'Art de bâtir les villes*, Paris, L'Équerre, 1980, la care ne referim pentru citatele care urmează.

15. Este de necontestat că *Siedebau* se deschide cu o evocare nostalgică a forumului din Pompei. După știința mea, această deschidere nu a fost niciodată asociată primului paragraf din "The lamp of memory", de la care totuși Sitte pare să fi împrumutat tonul poetic și confidențial care nu mai reapare în continuarea cărții sale.

16. Expresia este a lui Le Corbusier care totuși l-a citit și admirat pe Sitte înainte de a-l discredita. Cf. P. Turner, *The Readings of Le Corbusier*, traducerea franceză P. Choay, *La Formation de Le Corbusier*, Paris, Macula, 1987.

17. *Op. cit.*, p. 112-113, 117, 2.

18. "Nici viața modernă, la fel cum nici tehnicile noastre de construcție nu permit o imitare fidelă a amenajărilor urbane vechi", *ibid.*, p. 119. Cf. și p. 175.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*, p. 150-151. Cf. și p. 2, 11, 120.

21. De exemplu, "Sistem complet de închidere a piețelor", *ibid.*, p. 44.
 22. Paris, Morel et Co, 1863-1872, 2 volume, reeditat Bruxelles-Liège, Mardaga, 1977.

23. "Pentru că a încetat să se preocupe înainte de toate de legătură dintre formă, nevoi și mijloace de construcție [...], [arhitectura] s-a făcut neo-greacă, neo-romanică, neo-gotică [...]. Ea a devenit supusă modei", *op. cit.*, vol. I, Convoorbirea a zecea, p. 451. În ce-i privește, Viollet-le-Duc nu are mai mult ca Sitte, "pretenția de a da modele de urmat, ci numai de a expune principii", *ibid.*, vol. 2, Treizea întreținere, p. 140.

24. *Entretiens*, "Simple mărturisiri către cititor", p. 6 și 7. Pentru formule identice cf. și vol. 1, p. 99, 324, 391, 432, 447, 456, 458, 476.

25. La prima vedere, totul pare să îi separe pe cei doi autori. Viollet-le-Duc (1814-1879), inițial desenator, este marele restaurator al edificiilor religioase ale Evului mediu francez. Descoperit, format și susținut de Mérimée care i-a încredințat la douăzeci și șase ani lucrările din Vézelay, este protejat și răsfățat de către putere. Cu o excepție, orașul Carcassonne, el s-a interesat esențialmente de arhitectură și de clădiri individuale, înfiți ca restaurator, apoi ca arhitect, creator de forme și de edificii ale timpului său. Sitte, deși arhitect la rîndul lui, își concentrează preocupările asupra orașului și amenajării lui. Construieste puțin, se consacră pedagogiei și mai ales istoriei și studiului vechilor orașe. La Viena, unde critică proiectele și realizările lui Otto Wagner pentru Ring, este ținut deoparte. Doar tirziu, în 1889, dobîndește o celebritate neașteptată și curînd internațională ca teoretician și autor al lucrării *Siedebau*. Nu este deci surprinzător că literatura critică s-a sinchisit puțin să-i apropie pe Viollet-le-Duc și Sitte. Face excepție, totuși, un scurt și remarcabil articol al lui D. Wiczorek: "Sitte și Viollet-le-Duc, jaloane pentru o cercetare", *Austriaca*, 12, 1981, a cărui abordare, diferită de a noastră, este centrată pe demersul metodologic și epistemologic al celor doi autori. Autorul dezvoltă cu toate acestea o parte a punctelor din argumentația noastră.

26. În particular:

1. Frumusețea orașelor vechi și paradigma orașului antic: pentru Viollet-le-Duc ca și pentru Sitte, organizarea agoriei și forumului oferă o calitate estetică fără echivalent în timpurile moderne. În Evul mediu, doar orașele italiene au putut să realizeze cu aceste exemple.

2. Trăsături morfologice ale orașelor vechi: punerea în scenă a monumentelor, închiderea și asimetria piețelor.

3. Eroarea modernă a degajării centrelor vechi.

4. Urîtenia orașului modern ale cărui trăsături sînt inversele celor ale orașului vechi: marile parcelări ale blocurilor de locuit, regularitatea, simetria, standardizarea care generează monotonie.

5. Rațiuni istorice: venirea la putere a unei altfel de culturi.

6. Rațiuni tehnice: rolul negativ al planșetei de desen.

Ne vom referi mai cu seamă la Septième, Huitième și Treizieme întreținere. Similitudinea formulărilor este adeseori frapantă.

27. Viollet-le-Duc, *op. cit.*, vol. I. Premier entretien, p. 17: "Arta e un instinct, o

necesitate a spiritului care folosește, pentru a se face înțeles, diverse forme, dar nu există decît ARTĂ, după cum nu există decît RAȚIUNE", și p. 28: "Instinctul cel mai delicat la om este poate instinctul artei", Sitte, *op. cit.*, p. 23 (unde este vorba despre *Kunsttrieb*).

28. Cf. D. Wiczorek, *Camillo Sitte et les Débuts de l'urbanisme moderne*, Bruxelles, Mardaga, 1981.

29. *Op. cit.*, p. 119.

30. *Entretiens*, vol. I, Huitième entretien, p. 324. "Nu, decadența nu este fatalmente inevitabilă [...]", și *Siedebau*: "Nu trebuie să renunțăm [...]", p. 119.

31. În armonie cu valorile erei industriale, *op. cit.*, vol. II, Quinzieme entretien, p. 213.

32. *Ibid.*, vol. I.

33. *Ibid.*, vol. I, Huitième entretien, p. 323.

34. *Op. cit.*, vol. III. Baltard propune două proiecte convenționale de hale în piatră înainte de a se conforma crochiurilor lui Napoleon al III-lea care cere niște simple "umbrele" din metal, p. 479 și urm.

35. F. Choay, *La Regola e il Modello*, despre rolul jucat de "istoria arhitecturii" în *De re aedificatoria* a cărui parte a treia, privitoare la regulile frumuseții, o "întemeiază". În urma lui Alberti, toți autorii de tratate pînă în secolul XIX au reluat același demers menit să ascundă excluderea tradiției într-un domeniu care nu ține de analiza rațională. Viollet-le-Duc îl citește pe Alberti. Se poate crede că, fără a avea conștiința acestui fapt, el dezvoltă cu conceptul său de uitare metodică o estetică foarte apropiată de aceea care sub-întinde a doua parte din *De re aedificatoria*. Despre rolul atribuit istoriografiei la istoricii mișcării moderne, cf. P. Tourmikiotis, *Historiographie du mouvement moderne*, teză de doctorat de stat, Paris VIII, 1988, pe cale de apariție.

36. "Beauty will not come at all of legislature, nor will it repeat in England or America its history in Greece. It will come, as always, unannounced, and spring up between the feet of brave and earnest men. It is vain that we look for genius to reiterate its miracles in the old arts; it is its instinct to find beauty and holiness in new and necessary facts, in the fields and roadside, in the shop and mill. Proceeding, from a religious heart it will raise to a divine use the railroad, the insurance office, the joint-stock company; our law, or primary assemblies, our commerce, the galvanic battery, the electric jar, the prism, and the chemist's retort; in which we seek now only an economical use", R. W. Emerson, *Complete works, Collected essays*, vol. II, XII, p. 342, italicele noastre.

37. *Op. cit.*, p. 4.

38. Cf. *Città d'arte, Atti dell'incontro di studio "La città d'arte: significato, ruolo, prospettive in Europa"*, (Firenze, 1986) Florentia, Gianti Barbera, 1988.

39. *Op. cit.*, V. Franchetti Pardo, "Introduzione".

40. Autor al cărții *L'Esthétique des villes*, Bruxelles, Buylant-Christophe, 1893 și al articolului "La conservation du coeur des anciennes villes", *Tekne*, nr. 64-66, Bruxelles, 1912.

41. A se vedea M. Smets, *Charles Buls*, Liège, Mardaga, 1995.

42. De la numele constructorului de avioane Gabriel Vosin, cf. p. 97.
 43. *Vecchie Città ed Edilizia nuova*, Torino, Unione tipografico-editrice, 1931, p. 113, trad. fr. urma să apară la Éditions du Seuil în primăvara anului 1997.
 44. *Ibid.*, p. 113, 129, etc.

45. O parte a carierei lui Giovannoni s-a desfășurat sub regimul mussolinian. Datorită acestui fapt, el a fost pe nedrept implicat, după război, în procesul fascismului și, în particular, criticat cu violență de către B. Zevi (*Storia dell'architettura moderna*, Milano, Einaudi, 1955). În plus, pentru că nu a menajat anumite vedete ale mișcării moderne ca Le Corbusier, el a fost taxat de paseism tocmai când dezvoltă în urbanism teorii mai avansate și tehnic mai elaborate. Asistăm astăzi, în Italia, la o reabilitare a operei lui Giovannoni (cf. în particular G. Zucconi, "La naissance de l'architecture intégral en Italie", trad. fr. în *Annales de la recherche urbaine*, de C. Gaudin, Paris, 1990, ca și reeditarea critică dată lucrării *Vecchie Città* de F. Ventura, Torino, Città Studi Edizioni, 1995).

46. *Ibid.*, cap. III, sub-capitolul: "La città come organismo cinematografico", p. 87 și urm.

47. *Ibid.* Orașul sfârșitului de secol XX "depinde infatti dai mille progressi, in parte prevedibili in parte no, della tecnica e dell'industria. Ne è da escludersi che questi vengano a segnare la fine del grande sviluppo cittadino ed a riportare, la popolazione sui campi "liberi e fecondi". L'era dell'urbanismo moderno sarà allora finita", p. 66, italicele noastre.

La fel, având în vedere consecințele pentru viitor ale dezvoltării transporturilor publice rapide în același timp cu a automobilului, Giovannoni imaginează "un tipo nuovo di fabbricazione diffusa nelle campagne e realizzando veramente la antiurbanizzazione", *ibid.*, p. 90, italicele noastre.

48. The "post-city age", *Daedalus*, New York, 1968
 49. "Viața urbană se compune din două elemente esențiale care acoperă toate funcțiunile și toate acele vieți. Omul e în repaus, omul e în mișcare; asta e tot. Nu există deci decât repaus și mișcare", *Teoria generală de la urbanización*, Madrid, 1867, p. 595, trad. și adapt. fr., Paris, Le Seuil, 1979, p. 149.

50. Giovannoni opune între ele "căile de mișcare [vie di movimento]" și "căile de locuire [vie di abitazione]", *op. cit.*, p. 95.

51. *Op. cit.*, p. 109. "Lo sdoppiamento tipico che si è affermato necessario tra il grande sistema di circolazione e l'interna trama dei quartieri", italicele noastre. Cf. de asemenea *ibid.*, p. 75 și p. 93, "una rete di grande traffico ben determinati come tracciato [...] ed una trama di vie minori relativamente tranquille".

52. *Ibid.*, p. 109.

53. Giovannoni nu a menajat criticile față de Le Corbusier, mai cu seamă în ceea ce privește concepțiile acestuia despre habitat și circulație pe care le-a considerat, pe bună dreptate, elementare și ignorând complexitatea problemelor reale, *op. cit.*, p. 112 și 116.

54. A. Soria y Mata, și articolul din *El Progreso*, Madrid, 1882, în care el crează expresia "oraș linear". Cf. despre "ciudad lineal", G. R. Collins, *Journal of the Society of the architectural historians*, nr. 2, New York, 1959.

55. Despre planurile liniare în general, cf. G. R. Collins, *op. cit.*, nr. 3, partea a 2-a. Lucrarea despre construirea liniară a orașelor în Uniunea Sovietică, publicată de Militine în 1930, a fost tradusă, adnotată și comentată de G. R. Collins și W. Allix sub titlul *The Problem of building socialist cities*, Cambridge, Mass., și Londra, 1974.

56. Dezvoltată în *Edilizia nuova*..., dar și în *Carta del restauro italiana* pe care o redactează în 1931 pentru Consiglio superiore per le antichità e belle arti, ca și în contribuția sa din cadrul Conferinței de la Atena asupra conservării, în 1931. Pentru toate aceste puncte ne putem raporta la o excelentă expunere a lui C. Ceschi, în *op. cit.*, și reeditarea lui F. Ventura citată, nota 45.

57. A se vedea D. Samsa, "Un ipotesi di funzionamento territoriale: città, ideologia e scienza nel pensiero di Carlo Cattaneo", *Storia in Lombardia*, 1986.

58. *Op. cit.*, vol. II, Vingtîeme entretien, p. 396. Acest punct de vedere ține de aceeași logică din care se inspiră și *Entretiens*: "[Italianii] par să creadă că un artist în stare să-și însușească o artă veche și să se plaseze, printr-o succesiune de raționamente, într-un mediu care a existat înainte cu trei sau patru secole, este la fel de apt ca un altul, dacă nu mai mult, să înțeleagă nevoile timpului prezent și să-și conformeze concepțiile", *ibid.*

59. Primul său articol se ocupă de "La porta del palazzetto Simonetti în Roma", *L'Arte*, 1898, fasc. VI-IX.

60. Giovannoni nu a încetat să se preocupe de problemele puse de formarea și pedagogia disciplinelor pe care le practica. În particular: "Gli architetti et gli studi di architettura in Italia", *Rivista d'Italia*, febr. 1916; "L'educazione architettonica in Italia, nel passato, nel presente, nell'avvenire", comunicare la International Congress of architectural Education, Londra, 1924; "Gli studi urbanistici in Italia", *Università fascista*, numărul 2, 1931; "Gli studi urbanistici in Italia e la classe degli ingegneri", *L'Ingegnere*, iunie 1931.

61. Cu titlu de exemplu, între vreo 475 articole și lucrări eșalonate între 1898 și 1947 (bibliografia lui A. del Bufalo, *Note e Osservazione integrate dalla consultazione dell'archivio presso il Centro di studi di storia dell'architettura*, Roma, Kappa, 1982): 1903-1906 - "La costruzione degli sky-scrapers nel Nord-America", *Bol. Soc. ing. arch. ital.* (nr. 9/16, 9/2135).

- "Il chiostro di S. Oliver in Corli", *L'Arte*.

1904 - "Arte nuova ed arte popolare", *BSIAL*.

1908 - "Sulle curvature della linee del tempio d'Ercolo e Cori", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut, Roma*.

1913 - *Case civile d'abitazione*, Milano, Vallardi.

1923 - "Opere sconosciute di Bramante", *Nuova Antologia*.

1924 - *Il piano regolatore di Roma*, Roma.

1928 - "Questioni urbanistiche", *L'Ingegnere*; "Un disegno inedito di Antonio da Sangallo", *Architettura e Arti decorative*.

1931 - "Sull'applicazione dei mezzi costruttivi moderni ed in particolare del cemento armato nel restauro dei monumenti", *Industria italiana del cemento*, dec.

1936 - "L'urbanistica e la deurbanizzazione", *Atti della Società italiana per il pro-*

gresso delle scienze.

1939 - "La cupola della Domus Aurea neronica", *Atti del congresso nazionale di storia dell'architettura*.

1940 - "Basiliche cristiane in Roma", *Atti del congresso di archeologia cristiana*, città del Vaticano.

1943 - "Architettura e ingegneria nell'ultimo ventennio", *Annali della Università d'Italia*, Roma, Palombi.

62. "La città come organismo estetico" este titlul unui capitol din *Vecchie Città* care face lumină asupra locului central ocupat de artă și de preocupările estetice în teoria amenajării elaborată de Giovannoni.

63. *Op. cit*

64. *Ibid.*, de pildă p. 66 și urm.

67. Acest termen, intraductibil în franceză, desemnează efectele, fericite în percepție, ale articulării elementelor țesutului urban. În traducerea franceză a Actelor Conferinței de la Atena, termenul a fost în mod supărător tradus prin *ambiance* (*ambiance*): "Se aplică [...] unor întregi ansambluri de construcții aceleași măsuri de conservare care vizau opera izolată și în paralel se crează condițiile de *ambiance* în relație cu monumentele principale". *Conférence internationale sur la conservation des monuments*, "La restauration des monuments en Italie". Aceeași eroare apare și în articolul lui G. Nicodemi, *ibid.*, tradus sub titlul "L'ambiance des monuments". El dezvoltă dialectica monumentului și a împrejurimilor sale, ca și tema integrării ansamblurilor urbane vechi în planurile de urbanism.

66. *Ibid.*, "La restauration des monuments en Italie" p. 63

67. În particular: "Il diradamento edilizio dei vecchi centri, il quartiere della Rinascenza a Roma", *Nuova Antologia*, fasc. 997; "Nuovi contributi al sistema del diradamento edilizio", *Atti del undecimo congresso nazionale degli ingegneri italiani*, 1931; "Il diradamento edilizio ed i suoi problemi nuovi", *L'Urbanistica*, nr. 5-6, 1943; fără a mai pune la socoteală numeroasele pasaje consacrate lui *diradamento* în *Vecchie Città*, *op. cit* În aceeași epocă, Patrick Geddes vorbește de "chirurgie conservatoare" (*conservative surgery*).

68. *Vecchie Città*, p. 252.

69. Giovannoni a contribuit mai ales la studiul, punerea la punct, sau critica planurilor reglatoare ale cartierului Flaminio din Roma (1916), ale Ostiei marittime (1916), Romei (1924-1929), Bari Vecchia (1932, publ. în *Nuova Antologia*), ale Cataniei (1934), Piano reglatoare provinciale di Roma (1935)... Despre aceste chestiuni, a se vedea articolele sale "Piani regolatori e politica urbanistica", în *Concessioni e Costruzioni*, p. 1-2, Roma, 1930; "I piani regolatori e la fondazione di nuova città", *Dal regno al impero-reale*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1937, și "Piani regolatori e paesistici", Roma, *Urbanistica*, nr. 5, 1938.

70. Această operație, al cărei plan aprobat în 1934 îl concepe el, a fost descrisă de Giovannoni sub titlul "Una sana teoria ben applicata: il risanamento di Bergamo", *Urbanistica* nr. 3, 1943.

VI

Patrimoniul istoric la vîrsta istoriei culturale

1. Convenția patrimoniului mondial este publicată în *Conventions et Recommendations de l'Unesco relatives à la protection du patrimoine culturel*, UNESCO, Paris, 1983. Textul din care sînt preluate citatele noastre nu este scutit de dificultăți. Astfel, definiția patrimoniului cultural:

«Sînt considerate ca "patrimoniul cultural":

Monumente: opere arhitecturale, de sculptură sau de pictură monumentală, elemente sau structuri cu caracter arheologic, inscripții, grote și grupuri de elemente, care au o valoare universală excepțională din punctul de vedere al istoriei, artei sau științei.

Ansamblurile: grupuri de construcții izolate sau reunite care, datorită arhitecturii, unității, sau integrării lor în peisaj, posedă o valoare universală excepțională din punctul de vedere al istoriei, al artei sau al științei.

Siturile: opere ale omului sau opere conjugate ale omului și naturii, ca și zonele, precum siturile arheologice care au o valoare universală excepțională din punct de vedere istoric, estetic, etnologic sau antropologic." (Italicele noastre)

Valoarea excepțională este un criteriu imprecis, dificil de mînuit. În plus, pentru ce, în cazul siturilor, adjectivul "științific" este înlocuit, restrictiv, prin "etnologic și antropologic"?

2. Statele Unite au ratificat-o primele. În schimb, Marea Britanie nu a devenit parte a Convenției decît în 1984.

3. Halele din Reims (inaugurate în 1928) au fost clasate pentru structura lor parabolică din pînză subțire de beton datorată inventatorului acestei tehnici, E. Freyssinet. Starea de degradare a betonului a făcut ca deja în 1958 să fie oportun un studiu de demolare. Economic vorbind, restaurarea clădirii va fi foarte oneroasă. Din punct de vedere estetic, interiorul este grandios, exteriorul urîște, printr-o masă dizgrațioasă, un sit urban important. Istoric vorbind, posedăm arhivele privitoare la conceperea și realizarea pînzelor subțiri de Freyssinet. Într-un alt ordin tipologic, trebuiau oare înscrise pe inventarul suplimentar pavilionale de locuințe sociale construite de Le Corbusier la Lège (Gironde) în anii 1920: mediocritatea construcției și starea de degradare le face să fie de neidentificat de către orice expert neprevenit?

4. În tradiția care merge de la Herder și Humboldt la Spengler.

5. În ansamblul scrierilor sale despre criza spirituală și destinul Europei în special, "cultură" este puțin folosit, în general asociat cu "europeană". În legătură cu Centrul universitar mediteranean, el evocă "civilizația europeană" și definește, în mod curios, studiul Mediteranei ca pe acela al unui "dispozitiv", era să zic mașină de făcut civilizație", *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, 1945, p. 317.

6. Cu acest prilej, un conservator al muzeelor naționale determină această poziție în *Bulletin du ministère de la Culture* (ian. 1988): produsul muzeal - opera în "amba-

lajul" său muzeografic, arhitectural, tehnic, pedagogic - a devenit un obiect estetic destinat consumului de masă. Atunci de ce nu și un punct de întâlnire al tehnicilor și serviciilor pentru o piață de tip nou."

7. "Patrimoniul nostru trebuie să se vândă și să fie promovat cu aceleași argumente și tehnici ca acelea care au adus succesul parcurilor de atracție." Discurs al ministrului francez al Turismului din 9.IX.1986, căruia îi face ecou unul din colaboratorii săi: "Trecerea de la centrul vechi ca pretext la centrul vechi ca produs."

8. Terminologie preluată în documentele oficiale ale ministerului Culturii. Ea a fost rapid adoptată de mediile de informare.

9. Datorz această cifră amabilității lui A. Melissinos care mi-a comunicat atlasul său inedit despre *L'Urbanisation en France*, comportând statistici, regiune cu regiune și oraș cu oraș, cu parcul imobiliar al diferitelor epoci.

10. A se vedea cap. V, p.

11. G. Duhem citează proiectul de reconstrucție al orașului Potsdam după sistemul secolului XVIII, de către M. Blumert pentru care "suflul cartierului dispare dacă restaurarea nu se conformează modelului original", *Sauver la seconde extension de Potsdam*, memoriu al DESS, Institut français d'urbanisme, 1991.

12. Tehnica mulajului a făcut progrese și permite obținerea unui soi de dublură a sculpturii mulate. Reims a constituit, în Franța, un precedent în materie de înlocuiri. El este urmat astăzi mai cu seamă la Atena, unde ultimele sculpturi ale Parthenonului au fost puse în muzeul Acropolei.

13. Aceiași conservator, *op. cit.*, *supra*: "Animatorii, serviciile de acțiuni culturale sînt noii actori, din ce în ce mai numeroși, mediatori din avanscenă între operă și public."

14. Cf. cap. IV, p. 127-128.

15. În secolul XIX, muzeul, devenit templu al artei, adoptă pentru prima oară o tipologie arhitecturală specifică, aceea a templului antic (British Museum, National Gallery din Londra, Alte Pinakothek din Berlin, Glyptothek din München, Metropolitan Museum din New York...), al cărui interior este reinterpretat în folosul vastelor spații de expunere. Începînd cu anii 1960, arhitectura muzeală tinde mai curînd să refuze orice tipologie în favoarea formelor publicitare a căror funcție principală este aceea de "imagina potențială", facultatea de captare a atenției, atît prin intermediul mediilor cit și în *situ*. Această arhitectură autoreferențială, de semnal, apare la Paris odată cu centrul Pompidou. Precedentul său cel mai celebru, și fără îndoială inaugural, este muzeul Guggenheim din New York, a cărui masă albă, joasă și opacă este așezată ca un corp străin pe marginea lui Fifth Avenue. Iar în ce privește partii spectaculare adoptat de F. L. Wright în interiorul muzeului, care-și desfășoară spirala rampei în jurul unui gol central, el tinde nu să ignore operele, ci să le neghe și să le distrugă în mod simbolic: nici o contemplație nu mai este posibilă, vizitatorul este condamnat la parcurs, antrenat într-o progresare care catapulează imaginile operelor unele într-altele pentru a le sparge în final în mii de fragmente.

16. Locul muzeal a devenit "gestul arhitectural" prin excelență al epocii noastre. "Muzele se vizitează ca monumentele. Cutia este un obiect de privit la fel ca giu-

vaerul", *Bulletin du ministère de la Culture, op. cit.*

17. Precum Carlo Scarpa în Italia.

18. Ne putem astfel pune întrebări, între altele, despre noul mod de a vizita Mont-Saint-Michel, "în ritmul muzicii și al liniștii, al umbrei și al luminii, și a arhitecturii medievale și artei contemporane". (italicele noastre).

19. Sirelele culturii etalează o ingeniozitate mercantilă care nu se teme de ridicol: la Paris, buticul grădini Bagatelle vinde flori artificiale, iar cel al Bibliotecii naționale, ștergare.

20. Inaugurată din 1914, ea a fost clasată în 1975 după ce a fost cit pe ce să cunoască aceeași soartă ca Halele lui Baltard.

21. Fapt căruia îi stă mărturie de pildă viața grea a centrului din Arc-et-Senans, în magnifica restaurare a Salinelor lui Ledoux. A se vedea Cl. Soucy, *Réutiliser les monuments historiques*, Paris, Caisse des monuments historiques, 1985.

22. Cf. *Actes du colloque de Dijon*, Paris, STU, 1994.

23. Orașul, creat în secolul XVIII, și în particular a doua sa extindere barocă, încă intactă dar delabră, pune în mod teoretic, în termeni tehnici, juridici și economici, problemele conservării, reabilitării și destinației funcționale legate de interesele antagonice ale locuitorilor, industriei culturale și speculației imobiliare antrenate de apropierea Berlinului, cf. G. Duhem, *op. cit.*

24. E. Le Lannou, "D'Ératosthène au "tour operator"", *Revue de l'Académie des sciences morales et politiques*, Paris, 1987.

25. P. Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

26. Mistificare analizată cu talent și acuitate de J. Clair, în remarcabila sa lucrare *Paradoxe sur le conservateur*, Tussan, L'Échoppe, 1988, pamflet consacrat muzeului, dar din argumentația căreia o parte privește la fel de bine și monumentele istorice.

27. Titlu sub care a fost tradus în mod inteligent în franceză frumoasă carte a lui G. Steiner, *Real Presence*, Londra, Faber and Faber, 1989, trad. fr. M. R. de Pauw, Paris, Gallimard, 1991. Reală prezență este pentru Steiner aceea a transcendenței de care ține orice operă de artă. El insistă totuși asupra importanței prezenței afective și fenomenale a acesteia din urmă, prea adeseori mascată de verbositatea comentariilor.

28. La Valéry, dialogul dintre Socrate și Phaidros constituie un înveliș pentru cel dintre Eupalinos și Phaidros. Pentru Alberti, dialogul critic al practicianului și partenerilor săi (arhitecți sau amatori) este parte integrantă a demersului arhitectural.

29. În arhitectura de azi, care se transformă fără a fi depășit criza apărută în secolul XIX, nu mai e loc pentru acest dialog. Ea se sprijină în schimb pe o imagistică și un discurs mediatic care sînt adeseori transpuse anacronic în cîmpul arhitecturii vechi.

30. Edificiile vechi și actuale sînt astăzi interpretate prin noua critică influențată de lucrările de lingvistică senzuală și care le tratează asemenea unor *texte*, la fel cum tratează toate producțiile omenești, cerînd din partea celor care le întîlnesc o resemnare originală și creativă. S-a arătat astfel că marile ansambluri ca și construcțiile cele mai sărace și lipsite de valoare simbolică sînt semnificate de cei care le locuiesc într-un mod mai mult sau mai puțin bogat. (Lucrări ale lui J.-F. Augoyard, M. de Certeau, I. Goffmann.) În cazul invers al edificiilor sau monumentelor de mare valoare

simbolică și estetică, vizitatorii sînt înzestrați cu aceleași puteri de re-creație personală. Dar aici apare o confuzie: creația de sens nu este nicicum echivalentă creației artistice. Procesul de semantizare a artefactelor umane este deschis fără limite invenției individuale, dar el nu poate, ca atare, înlocui dobîndirea unei informații, și ea constitutivă de sens, nici, mai ales, pregăti terenul experienței estetice și cu atât mai puțin să-i țină locul.

31. *De re aedificatoria*, op. cit., cartea X, cap. 1, p. 869, 871.

32. "L'œuvre d'art au temps de sa reproductibilité mécanique" de W. Benjamin (1936) a fost utilizată pe larg de A. Malraux.

33. "Petite histoire de la photographie", (articol din 1931), trad. fr. M. de Gandillac în W. Benjamin, *Essais 1922-1934*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, p. 164.

34. "Fiecare va putea să constate în ce măsură o imagine, dar mai ales o operă plastică, și în cel mai înalt grad o arhitectură, pot fi sesizate mai bine în fotografie decît în realitate", *ibid.*

35. În 1982, în urma unei discuții despre modul în care arhitectul american Richardson a fotografiat, printre primii, bisericile romane din sud-vestul Franței, istoricul de artă Meyer Shapiro și-a dat toată osteneala să-mi dovedească, cu ajutorul propriilor sale schițe după aceleași monumente, superioritatea analitică a desenului *in situ* în comparație cu fotografia, pentru perceperea acestei arhitecturi romane.

36. "Legendă fără de care orice construcție fotografică nu poate fi decît aproximativă", W. Benjamin, *op.cit.*, p. 168.

37. În 1900, un arhitect american supunea Congresului un proiect de Muzeu național de artă și istorie la Washington, care reproducea în mărime naturală un ansamblu de monumente aparținînd principalelor civilizații ale Antichității. Interesul acestui "Acropole modern" ținea de faptul că "știința modernă poate reconstrui monumentele și edificiile vechi cu o exactitate a detaliilor mult mai impresionantă și instructivă decît muzeele europene care expun în vitrine obiecte heteroclitice și adeseori chiar fragmente". Naiva suficiență a autorului nu trebuie să ne facă să subestimăm importanța intuiției sale. E de la sine înțeles că copiii actuale pe care le evocăm nu au nimic de a face cu imitațiile aproximative sau cu machetele grosolane ale templor din Pran-Barang pe care le putem vedea de-a lungul drumurilor indoneziene.

38. În urma contaminării cu alge și bacterii constatată pe pereți, grota din Lascaux, descoperită în 1940, a fost închisă pentru public în 1963. (Frecventarea ei fusese de 100.000 de vizitatori în 1962.) Extinderea peliculelor de calcit în 1965-1968 a impus, pentru conservare, restabilirea echilibrului dintre temperatură, umiditatea relativă a aerului și gazul carbonic, existent înaintea deschiderii. Un șantier pentru realizarea unui fac-simile a fost inițiat în 1973, utilizînd metodele stereofotogrametriei și trasoarele pe calculator ale Institutului geografic național. Costul operației s-a ridicat la opt milioane de franci. Fac-simile-ul a fost deschis publicului în 1983.

39. A se vedea V. Patin, *La valorisation touristique du patrimoine culturel*, Rapport pour les ministères du Tourisme et de la Culture, Conclusion, Paris, 1988.

40. G. Bauer și J.-M. Roux, *La Rurbanisation*, Paris, Le Seuil, 1976.

Competența de a edifica

1. M. Heidegger, "La fin de la philosophie et le tournant", în *Questions IV*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1976, p. 142 și urm.

2. J. M. Drugeon, *Les Édifices culturels face à la sécularisation de la société. Situation et perspectives du patrimoine culturel français*, DEA, 1991, Institut français d'urbanisme.

3. Victor Hugo a fost, fără îndoială, inițiat în gîndirea lui Hegel de Victor Cousin pe care-l înfîlnea la Comitetul lucrărilor istorice creat de Guizot în 1830, ceea ce ar putea explica adăugarea celebrului capitol în cea de a opta ediție (1832) a lui *Notre Dame de Paris* (ediția originală 1831).

4. "Obiecte foarte prețioase pentru corp, delicioase pentru suflet, și pe care Timpul însuși trebuie că le găsește afit de dure și de greu de digerat, încît nu le poate mistui decît în secole; și asta numai înveșmintîndu-le într-o frumusețe secundă: o dulce poleire peste ele, o maiestate sacră și un farmec de comparații născînd și o secretă tandrețe ce le-nvăluie, înstitute de trecerea timpului", *Eupalinos*, Paris, Gallimard, 1944, p. 126.

5. Din rațiuni analoge, A. Leroi-Gourhan consideră că "homo sapiens-ul zoologiei a ajuns probabil la capătul carierei sale", Le Geste et la Parole, vol. II, *La Mémoire et les Rhythmes*, Paris, Albin-Michel, 1965, p. 266.

6. A se vedea mai cu seamă lucrările publicate de grupul britanic Archigram.

7. F. Frontisi-Ducroux, *Dédale, mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1975.

8. F. Choay, "La métaphore du labyrinthe et le destin de l'architecture", contribuție la seminarul lui Roland Barthes la Collège de France, Paris, 1979. Inedit în franceză, tradus în italiană de E. D'Alfonso, "La metafora del labirinto e il destino dell'architettura", în *La Metafora dell' labirinto*, Commune di Reggio Emilia, 1984. Labirintul ilustrează relația duală care definește arhitectura. El este conceput pas cu pas în funcție de cel care se va angaja în el, care trebuie la rîndul său, pentru a-i descoperi sensul sau frumusețea, să recreeze pas cu pas parcursul inventat de "șiratenia și inteligența" arhitecturii.

9. "Omul locuiește în mod poetic [*dichterlich*]", citat și folosit de Heidegger în *Essays et Conférences*, trad. A. Préau, "L'homme habite en poète", Paris, Gallimard, 1954.

10. F. Choay, "L'art dans la ville: Haussmann et le mobilier urbain", *Temps libre*, Paris, 1985, nr. 12. *L'Orizzonte del post-urbano*, partea a 2-a: "La Parigi di Haussmann, ultima forma della città", Roma, Officina, 1992.

11. *Trattato*, scris între 1460 și 1461, și dedicat lui Piero de Medici, ediție critică, Milano, Il Polifilo, 1972, cartea I, p. 29.

Șapte propoziții despre conceptul de autenticitate și folosirea acestuia în practicile patrimoniului istoric

1. *Dictionnaire de théologie catholique*, vol. I, col. 332, art. Authenticité, îl indică pe Tertulian ca fiind primul care a aplicat Cărilor sfinte acest termen.

2. Despre diversitatea acestor semne materiale, *Dictionnaire de droit canonique*, vol. 1, col. 1468-1475.

3. *Dictionnaire de Théologie catholique* arată că este "omenește autentică orice carte a cărei origine nu este pătată de nici o fraudă sau orice carte a cărei origine este legitimă". Și adaugă: "Trebuie recunoscut că denumirea de autentic nu este prea fericită, ea poate produce confuzie. Ar fi mai bine să se folosească expresiile latine *genuinus*, *genuinitus*, dar folosirea a prevalat", *op. cit.*, col. 670.

4. A se vedea mai ales pasajul privitor la critica internă a "pseudo evangheliilor" în numele rațiunii, *Sur la donation Constantin à lui attribuée et minsongère*, trad. franceză și comentariu J. B. Girard, prefață de Carlo Ginzburg, Paris, Les Belles Lettres, 1993, pp. 93-94.

5. *Dictionnaire de Théologie catholique*, *op. cit.*, cf. de asemenea *Dictionnaire de droit canonique* col. 1472, care arată că mărcile de autenticitate ale actelor Sfinților Scaun nu au fost modificate.

6. Germana mai dispune de o altă vocabulă, *Eigentlichkeit* pentru a desemna o calitate proprie, pe care franceza o traduce prin autenticitate, după cum stă marturie traducerea sub titlul *Jargon de l'authenticité* a cărții lui Th. W. Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit* (1964).

7. Blaise Pascal, *Pensées*, "Lumea care nu poate rezista acestei parăzi atât de autentice" (este vorba de costumația medicilor în epocă, făcută să impresioneze pe bolnavi), Imaginea 2.

8. "Este mult mai sigur să citezi o medalie decât un autor, căci atunci nu te sprijini pe Suetonius sau Lampidus, ci pe împăratul însuși sau pe Senatul roman și totalitatea membrilor săi" afirma Addison, citat de A. Momigliano. "Ancient history and the antiquarian", *Journal of the Warburg and Courtauld institute*, Londra, 13, 1950. Montfaucou în *Antiquité expliquée*, Paris, 1719-1724, vol. XV, cartea VI, p. 1 spune chiar: "E un lucru dovedit că marmurile și bronzurile ne instruiesc mai bine asupra funeraliilor decât vechii autori".

9. *Œuvres*, Paris, Gallimard, pp. 1508-9. Despre aceeași tema, a se vedea și T. S. Eliot, sau și mai bine, J. T. Desanti, *op. cit.*, p. 70 și urm.

10. Ceea ce face ca orice restaurare în acest domeniu deosebit de sensibilă și dificilă. A se vedea articolul lui J. Beck "La mia carta dei dritti delle opere d'arte" despre restaurarea statuii funerare a lui Ilariei del Carretto la Lucca, *All'Opera*, Firenze, Alinea, 1993.

11. Introducerea expresiei "patrimoniu istoric" este recentă. Ea a fost motivată de, și coincide cu inflația, continuă începând cu anii 1960, a tipurilor de bunuri astfel desemnate și care, anterior, erau numite monumente istorice sau monumente de artă și istorie.

12. Asupra acestui concept filosofic de portanță universală care nu trebuie confundat cu acela de antropologie culturală care vizează relativitatea culturilor, a se vedea opera lui P. Legendre și în particular *op. cit.*, *infra*, și *Les enfants du texte*, Paris, Fayard, 1992.

13. Pentru o expunere amanunțită a acestei geneze, a se vedea F. Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Le Seuil, 1992 și 1996.

14. Riegl o exprimă prin conceptul de *Kunsthistorisches Denkmal*, monument pentru istoria artei.

15. K. Fiedler, *Über die Beurteilung der bildenden Kunst*, 1876, reed. in *Schriften zu Kunst*, München, Fink, 1971.

16. În particular, "L'oeil et l'esprit", Paris, Art de France, I, 1961, și *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

17. *L'idea di artisticità*, Milano, Ceschina, 1962.

18. P. Legendre, *Dieu au miroir*, Paris, Fayard, 1994.

19. Apăsind greu, mai ales, asupra dezvoltării arheologiei. Despre toate aceste probleme a se vedea excelenta sinteză a lui M. Bourdier, "Le mythe et l'industrie ou la protection du patrimoine culturel au Japon", în numărul special *Patrie-patrimoine* al revistei *Genèses, sciences sociales et histoire*, Paris, Belin, martie 1993. A se vedea și K. E. Larsen, *Architectural preservation in Japan*, Icomos în ternational, Trondheim, Tapir Publishers, 1994.

20. Din 3 aprilie 1876, *Correspondance Flaubert-Sand*, Paris, Flammarion, 1981, p. 530.

21. *Mémoire de l'Abbé Suger sur son administration abbatiale*, traducere franceza de A. Lecroy de la Marche, în *Œuvres complètes de Suger*, Paris, 1867. În limba engleză, a se vedea ediția critică și traducerea lui E. Panofsky, Princeton, 1946, *Abbot Suger on the Abbey Church of St Denis and its treasure*.

22. A se vedea M. Bourdier, *op. cit.*, ca și *Law for the protection of cultural properties*, oct. 1994, provizional translation, Agency for cultural Affairs, Government of Japan.

23. *Ibid.*

24. «Introduction to an "Iconography of Medieval architecture"», *Journal of Warburg and Courtauld institute*, V 1942, republicat în *Studies in early Christian, medieval and Renaissance art*, New York, N.Y. Univ. Press; Londra, Univ. of London Press, 1969.

25. "The architect of a medieval copy did not intend to imitate the prototype as it looked in reality; he intended to reproduce it typic and figuratively, as a memento of a venerated site and simultaneously as a symbol of a promised salvation", *op. cit.*, p. 128.

26. A se vedea J. T. Desanti, *Reflexions sur le temps*, Paris, Grasset, 1992, mai ales p. 218 și urm. Corporalitatea memoriei și rolul ei fondator sînt tema acestei lucrări.

27. Articol din 17 august 1902 în *Aurore*.

28. Folosesc într-adevăr cuvîntul civilizație pentru a marca amploarea acestei evoluții și din motivul devalorizării suferite de termenul de cultură. Asupra definiției civilizației urbanului, a se vedea F. Choay, Prefața la *La Ville*, catalog al expoziției din

Centrul Pompidou despre orașul Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994, și "Penser la non-ville et la non-campagne de demain", în *L'Horizon 2015*, lucrare colectivă, Paris, Éditions de l'Aube et Datar, 1994.

29. A se vedea J. Lacan, *Écrits*, "Le stade du miroir", Paris, Le Seuil, 1965 și F. Choay, *La règle et le modèle*, Paris, Le Seuil, 1980, p.183 și urm.

30. *Lieux de mémoire*, lucrare colectivă 3 vol., Paris, Gallimard, 1990-1993.

31. Ne vom raporta în particular la Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, I, Paris, Plon, 1958; H. Coing, *Urbanisation et changement social*, Paris, Éd. ouvrières, 1967; P. Bourdieu și A. Sayad, *Le déracinement*, Paris, Minuit, 1977.

32. G. Pérec, *L'infra-ordinaire*, Paris, le Seuil, 1992.

33. A se vedea H. Lebrass, *La planète du village*, Paris, Editions de l'Aube, 1993.

34. G. Bauer și J. M. Roux, *La rurbanisation*, Paris, Le Seuil, 1976.

35. M. Webber, "The urban place and the non place urban realm", în *Explorations into urban structure*, The University of Philadelphia Press, 1967.

36. S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien, 1929, tr. fr. *Malaise dans la civilisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971. "Omul a devenit, pentru a spune astfel, un fel de zeu protetic", p. 39.

ANEXA I

*Raport prezentat Regelui pe 21 octombrie 1830
de către Dl. Guizot, ministru al Afacerilor interne,
pentru a face să fie instituit
un inspector general al monumentelor istorice în Franța.*

Sire,

Monumentele istorice cu care este presărat pământul Franței sînt admirate și invidiate de Europa savantă. La fel de numeroase, dar mai variate decît cele ale cîtorva țări vecine, ele nu aparțin numai uneia sau altei faze izolate a istoriei, ci formează o serie completă și fără lacună; din vremea druzilor pînă în zilele noastre, nu există vreo epocă memorabilă a istoriei și civilizației care să nu fi lăsat în regiunile noastre monumente care o reprezintă și o explică. Astfel, alături de mormintele galeze și de pietrele celtice, avem temple, apeducte, amfiteatre și alte vestigii ale dominației romane care se pot lua la întrecere cu capodoperele Italiei; vremurile decadenței și tenebrei ne-au lăsat, și ele, stilul lor bastard și degradat; dar cînd secolele XI și XII readuc în Occident viața și lumina, apare o nouă arhitectură care îmbracă în fiecare din provinciile noastre o fizionomie distinctă, chiar dacă impregnată cu un caracter comun: amestec singular al vechii arte a romanilor, al gustului și capriciului oriental, al inspirațiilor încă confuze ale geniului germanic. Acest gen de arhitectură servește ca tranziție către miraculoasele construcții gotice care, în timpul secolelor XIII, XIV și XV, s-au succedat fără întrerupere, cu fiecare zi mai ușoare, mai îndrăznețe, mai împodobite pînă ce, sucombînd în final sub povara propriei bogății să se năruie, să se îngreuneze și să sfîrșească prin a ceda locul grației elegante dar trecătoare a Renașterii. Iată spectacolul pe care-l prezintă această admirabilă înlanțuire a antichităților noastre naționale și care face din pămîntul nostru un atît de prețios obiect pentru cercetări și studii.

Franța nu poate fi indiferentă la această parte importantă a gloriei sale. Deja în secolele precedente, înalta erudiție a benedictinilor și a altor savanți a arătat ce izvor de mari lumini istorice se găsește în monumente: dar sub raportul artei, nimeni nu le-a intuit importanța.

La sfîrșitul Revoluției franceze, artiști luminați care au văzut cum dispare un mare număr de monumente prețioase, au simțit nevoia să păstreze ceea ce scăpase de devastare: muzeul Petits-Augustins fundat de Dl. Lenoir, a pregătit revenirea studiilor istorice și a făcut să fie apreciate toate bogățiile artei franceze.

Dispersarea fatală a acestui muzeu a îndreptat ardoarea arheologilor și artiștilor către studiul localităților; știința a câștigat mai multă înținare și mobilitate; scriitorii iscușiți s-au alăturat elitei școlii noastre de pictură pentru a face cunoscute comorile vechii Franțe. Aceste lucrări s-au înmulțit în timpul anilor care s-au scurs de atunci și nu au întârziat să producă rezultate fericite în provincii. S-au format centre de studii; au fost ferite de distrugere monumente; Consiliile generale și comunale au votat fonduri pentru acest obiectiv; clerul a fost oprit de la spărătorele modificări pe care le sufereau edificiile sacre datorită unui gust prost înțeles al renovării.

Aceste eforturi nu au produs totuși decît rezultate incomplete: științei îi lipsea un centru de direcție care să regularizeze bunele intenții manifestate în aproape toate colțurile Franței; trebuia ca impulsul să pornească de la autoritatea superioară însăși, iar ministrul de Interne, nemulțumindu-se să propună Camerelor alocarea unor fonduri pentru conservarea monumentelor franceze¹, să imprime o direcție luminată zelului autorităților locale.

Mi s-a părut că crearea unei funcții de inspector general al Monumentelor istorice din Franța trebuie să răspundă acestei nevoi. Persoana căreia aceste funcții îi vor fi încredințate va trebui, înainte de toate, să se ocupe de mijloacele prin care să dea intențiilor guvernului un caracter de ansamblu și de regularitate. În acest scop, ea va trebui să parcurgă rînd pe rînd toate departamentele Franței, să se asigure la fața locului de importanța istorică sau de meritul artistic al monumentelor, să culegă toate informațiile care se referă la răspîndirea titlurilor sau obiectelor secundare care pot face lumină asupra originii, evoluției sau distrugerii fiecărui edificiu; să constate existența lor în toate depozitele, arhivele, muzeele, bibliotecile sau colecțiile particulare: să se pună în relații directe cu autoritățile și persoanele care se ocupă de cercetări referitoare la istoria fiecărei localități, să lămurească pe proprietari și pe

¹ F. Rücker arată că a căutat zadarnic urmele unei atari propuneri în deliberările din 1830 ale Camerelor. Prima alocare de fonduri pentru conservarea monumentelor istorice datează din 1831.

deținători asupra importanței edificiilor a căror conservare depinde de grija lor și, în sfîrșit, să stimuleze, dirijîndu-l, zelul tuturor consilierilor departamentale și municipale în așa fel, încît nici un monument cu merite incontestabile să nu piară din cauza ignoranței și pripelii, fără ca autoritățile competente să fi încercat toate eforturile convenabile pentru a-i asigura păstrarea și de asemenea în așa fel, ca buna voință a autorităților sau persoanelor particulare să nu se istovească asupra unor obiecte nedemne de îngrijirea lor. Această justă măsură în zel sau indiferență pentru păstrarea monumentelor nu poate fi obținută decît prin mijlocirea comparațiilor multiple pe care inspectorul general va fi singurul în măsură să le facă; ea va preveni orice reclamație și va da spiritelor celor mai dificile conștiința nevoii ca guvernul să vegheze activ asupra intereselor artei și istoriei.

Inspectorul general al Monumentelor istorice va pregăti, în primul său turmeu general, un catalog exact și complet al edificiilor sau monumentelor izolate care merită o atenție serioasă din partea guvernului: pe cît va fi cu putință, el va însoți acest catalog cu desene și planuri și-l va încredința pe măsura elaborării ministrului de Interne, unde elementele sale vor fi clasate și consultate la nevoie. El va trebui să se îngrijească de alegerea unui corespondent în fiecare localitate principală, pe care îl va desemna ministrului spre a fi acceptat și să se pună el însuși în raporturi oficiale cu autoritățile locale. Mai întîi vor fi comunicate prefectilor departamentelor instrucțiunile inspectorului general al Monumentelor istorice din Franța, apoi extrasul din catalogul general care privește fiecare departament în parte. Prefectul va înștiința fiecare consiliu și fiecare autoritate interesată.

Inspectorul general al Monumentelor istorice va trebui să-și refacă turmele cît mai des cu putință și să le dirijeze în fiecare an în funcție de avizele care i se vor da de către prefectii și corespondenții recunoscuți de către administrație. Cînd va fi vorba de a face imputări asupra fondurilor pentru conservarea monumentelor Franței sau de cheltuieli analoage votate de departamente sau de comune, inspectorul general al Monumentelor istorice va fi consultat.

Salariul anual al acestui funcționar este fixat la *opt mii de franci*.

Tariful costurilor turmeelor sale va fi determinat printr-o măsură ulterioară.

Le Moniteur
din 18 octombrie 1830

ANEXA II

Extrase din
*Ghidul protecției spațiilor naturale și urbane*¹
 Crearea sectorului salvgardat

Crearea sectorului salvgardat este etapa preliminară elaborării planului de salvgardare și de punere în valoare. Ea permite asigurarea salvgardării patrimoniului inclus în sectorul salvgardat, de-a lungul întregii perioade a elaborării planului de salvgardare și de punere în valoare.

Procedura de creare

*Instrucțiunea proiectului*²

Consiliul sau consiliile municipale deliberază asupra proiectului de creare a sectorului salvgardat.

*Decizia de creare*³

Crearea și delimitarea sectorului salvgardat sînt pronunțate prin hotărîrea ministrului sau miniștrilor însărcinați cu arhitectura și urbanismul, după avizul Comisiei naționale a sectoarelor salvgardate.

În caz de aviz defavorabil al consiliului municipal, ar fi necesar un decret al Consiliului de Stat, dar această procedură nu a fost utilizată niciodată.

*Informarea asupra creării sectorului salvgardat*⁴

Hotărîrea sau decretul privitor la crearea și delimitarea unui sector salvgardat trebuie publicat în *Journal officiel* și afișat la primărie.

El trebuie de asemenea inserat în două jurnale locale sau regionale.

¹ Publicat sub auspiciile ministerului Echipamentului, Locuirii, Transporturilor și Mării; ale ministerului Culturii, Comunicațiilor și Marilor Lucrări; și ale ministerului Mediului și Prevenirii riscurilor tehnologice și naturale majore. Concepție și redactare: Chantal Ausseur-Dolléans, arhitect-urbanist.

² Codul urbanismului, articolele R. 313.1 și R.313.2.

³ R. 313.1.

⁴ R. 313.3.

Efectele creării unui sector salvgardat

Hotărîrea sau decretul privitor la crearea și delimitarea unui sector salvgardat are, pe teritoriul pe care se aplică, valoare de prescriere a stabilirii planului de salvgardare și de punere în valoare și de asemenea de punere în revizuire a planului de ocupare a terenului făcut public sau aprobat, sau a oricărui document de urbanism sau care îi ține locul⁵.

*Obligația de a obține o autorizație specială pentru orice proiect susceptibil să modifice starea imobilelor goale sau construite situate în interiorul perimetrului sectorului salvgardat*⁶

În scopul asigurării salvgardării imobilelor goale sau construite cuprinse în sectorul salvgardat în timpul perioadei de elaborare a planului de salvgardare și de punere în valoare, socotită de la hotărîrea de creare și delimitare a sectorului salvgardat și pînă la publicarea planului de salvgardare, nici o modificare a stării exterioare și interioare a unui imobil gol sau construit situat în interiorul sectorului salvgardat nu poate fi efectuată fără acordul arhitectului șef.

Procedura de elaborare a planului de salvgardare și de punere în valoare

Planul de salvgardare este elaborat de un arhitect competent în materie de centre vechi și de cartiere istorice, desemnat de primar după acordul cu ministrul sau miniștrii însărcinați cu arhitectura și urbanismul⁷.

*Instrucțiunea planului de salvgardare*⁸

Instrucțiunea planului de salvgardare este condusă sub autoritatea prefectului:

- acesta supune proiectul elaborat de arhitect comisiei locale a sectorului salvgardat constituită prin hotărîre prefecturală;
- comunică proiectul administrațiilor care nu sînt reprezentate în sînul comisiei locale și, la cererea lor, președinților asociațiilor agreeate⁹;
- supune apoi proiectul de plan deliberării consiliului municipal sau al comunelor interesate¹⁰.

⁵ R. 313.4.

⁶ L. 313.2 și R. 313.13.

⁷ R. 313.5.

⁸ Id.

⁹ R. 313.6.

¹⁰ R. 313.7.

Planul de salvagardare și punere în valoare "PSMV"

*Publicarea planului de salvagardare*¹¹

După ce a fost supus avizului comisiei naționale a sectoarelor salvagardate, planul de salvagardare este făcut public printr-o hotărâre a prefectului. Această hotărâre poate prescrie în același timp și supunerea la anchetă publică.

*Informarea asupra publicării planului de salvagardare*¹²

Planul publicat însoțit de deliberările consiliului municipal al sau ale comunelor interesate este ținut la dispoziția publicului la primărie sau prefectură.

*Supunerea la anchetă publică*¹³

Planul de salvagardare și punere în valoare este supus la anchetă publică în primărie printr-o hotărâre a prefectului.

*Aprobarea planului de salvagardare*¹⁴

Planul de salvagardare, însoțit de rezultatele anchetei și de avizele emise de către consiliul municipal este supus comisiei naționale a sectoarelor salvagardate.

Planul, eventual modificat pentru a ține seama de avizele emise, este aprobat atunci prin decret în Consiliul de Stat adoptat sub raportul conjugat al sau ai miniștrilor însărcinați cu arhitectura și urbanismul și al ministrului de Interne.

*Informarea asupra aprobării planului de salvagardare*¹⁵

Decretul care aprobă planul de salvagardare și punere în valoare este publicat în *Journal Officiel* și inserat în două jurnale locale sau regionale.

Planul aprobat este ținut la dispoziția publicului la primărie și prefectură.

Conținutul planului de salvagardare și punere în valoare

Planul de salvagardare și punere în valoare este un document de urbanism care fixează, pe teritoriul pe care se aplică, principiile de organizare urbană și regulile destinate să asigure conservarea și

¹¹ R. 313.7.

¹² R. 313.10.

¹³ R. 313.8.

¹⁴ R. 313.9.

¹⁵ R. 313.10.

punerea în valoare a patrimoniului arhitectural și urban. Anumite dispoziții ale planurilor de ocupare a terenului sînt aplicabile la PSMV (PSPV) dar acesta comportă dispoziții specifice care permit fixarea, parcelă cu parcelă, a regulilor care se aplică fiecărui imobil și spațiilor situate în interiorul perimetrului său¹⁶.

Prescripțiile regulamentare ale documentelor grafice ale planului de salvagardare, stabilite în general cu foarte mare precizie, la scara 1:500, indică mai ales:

- imobilele sau părțile de imobil destinate a fi conservate a căror demolare, îndepărtare, modificare sau alterare sînt interzise¹⁷;
- imobilele sau părțile de imobil a căror demolare, modificare sau reducere a înălțimii vor putea fi impuse cu ocazia unor operații de amenajări publice sau private¹⁸;
- spațiile supuse unei protecții speciale ca de pildă pavajele ce trebuie păstrate, prescripții în scopul cercetărilor arheologice;
- sub-sectoarele de amenajare de ansamblu în care, cu scopul de a permite realizarea unei operații globale de amenajare viitoare, vor putea fi refuzate inițiativele dispersate.

Raportul de prezentare a planului de salvagardare:

- prezintă caracteristicile atît arhitecturale și urbane cît și economice și demografice ale sectorului salvagardat;
- explicitează obiectivele și motivele care au condus la măsurile de protecție ca și condițiile conform cărora au fost luate în calcul preocupările legate de mediu;
- expune politica globală de revitalizare a centrului vechi sau a cartierului istoric;
- arată coerența regulamentului cu alte documente de urbanism în vigoare pentru comună.

¹⁶ R. 313.1.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Id.*

Lucrări citate*

- Abdelkafi, D., *La Médina de Tunis*, Paris, Presses du CNRS, 1990.
- Abé, Y., "Les débuts de la conservation au Japon moderne: idéologie et historicité", ACHA (1986).
- Académie Française, *Dictionnaire*, ediția I, Paris, 1964.
- Actes de la Conférence d'Athènes sur la conservation des monuments d'art et d'histoire*, publicat de Institutul de cooperare intelectuală a SION, Paris, 1933.
- Adhémar, J., *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, Londra, Institutul Warburg, 1939.
- Alberti, L.B., *Della famiglia, Opere volgari*, C. Grayson (ed.), Bari, Laterza, 1960.
- Adorno, Th. W., *Jargon der Eigentlichkeit*, tr. fr. *Jargon de l'authenticité* (1994).
- Alberti, L.B., *De re aedificatoria*, G. Orlandi (ed.), Milano, Il Profilo, 1966.
- Alsop, J., *The Rare Art Traditions. The history of art collecting and its linked phenomena*, Princeton-New York, Harper and Row, 1982.
- Androuet du Cerceau, J., *Livre d'architecture contenant cinquante bâtiments*, Paris, 1559.
- Ashbourne, Lord, *Grégoire and the French Revolution*, Londra, Sand and Co, 1910.
- Aubrey, J., *Monumenta Britannica: chronologica architectura*, Londra, 1670.
- Averlino, A., *zis Filarète, Trattato*, 1464, ed. critica de A. M. Filori și L. Grassi, Milano, Il Profilo, 1972.
- Babelon, J.P. și Chastel, A., "La Notion du patrimoine", *Revue de l'art*, 49, Paris, CNRS, 1980.
- Balzac, H. de, *Œuvres complètes, Scènes de la vie privée* (vol. 3 și 4), *Béatrix* (1844), Paris, Houssiaux, 1855.
- Barthélemy, abatele, J.-J., *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, Paris, de Bure aîné, 1788, 4 vol.

* Lucrările needitate care sînt citate (teze, diverse memorii) nu figurează pe această listă. Pentru bibliografia lui G. Giovannoni, cf. Del Bufalo. Prescurtarea ACHA (1986) face trimitere la *Acts of the XXVth Congress of the History of Art* (1980), vol. III. The Pennsylvania State University Press, 1980.

LUCRĂRI CITATE

- Barthes, R., *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard-Seuil, 1980.
- Bauer, G. și Roux, J.-M., *La Rurbanisation*, Paris, Le Seuil, 1976.
- Baumgarten, A.G., *Aesthetica*, Frankfurt pe Main, 1750-58, 2 vol.
- Bauer, G. și Roux, J. M., *La rurbanisation*, Paris, Le Seuil, 1976.
- Bellori, G.P., *Colonna Trajana... novamente disegnata e entagliata da Pietro Santi Bartoli*, Roma, 1673.
- Benjamin, W., "L'œuvre d'art au temps de sa reproduction mécanisée", 1936, trad. fr. în *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.
- Benjamin, W., "Petite histoire de la photographie", *Essais 1922-1934*, trad. fr. M. de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, 1983.
- Bentham, J., *Historical remarks on the Saxon Church*, Londra, 1772.
- Bentham, J., cf. Warton, J.
- Bercé, F., *Les premiers Travaux de la Commission des monuments historiques*, Paris, Picard, 1980.
- Bertrand, abatele, *Antiqueitez et Singularitez de l'Abbaye de St Denis*, Paris, 1575.
- Boito, C., *Ornamenti per tutti gli stili*, Milano, Hoepli, 1893.
- Boito, C., *Questioni pratiche di belli arti*, Milan, Hoepli, 1893.
- Boudon, F., Chastel, A., Couzy, H. și Hamon, F., *Système de l'architecture urbaine: le quartier des Halles à Paris*, Paris, Éditions du CNRS, 1977.
- Boulting, N., "The law's delays", cf. Fawcett, J.
- Beck, J., "La mia carta dei dritti delle opere d'arte" *Alzquia*, Firenze, Alinea, 1993.
- Bourdier, M., Le mythe et l'industrie ou la protection du patrimoine culturel au Japon", în numărul special *Patrie-patrimones* al revistei *Genèses, sciences sociales et histoire*, Paris, Berlin, martie 1993.
- Bourdieu, P. și Passeron, J.-C., *Les Héritiers*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.
- Bourdieu, P. și Sayad, A., *Le déracinement*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.
- Bourdieu, P., *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
- Bracciolini, P., *Ruinarum descriptio urbis Romae....*, Florența, 1513.
- Brogie, E. de, *Mabillon et la Société de l'Abbaye de St-Germain-des-Prés à la fin du XVI^e siècle*, Paris, Plon, Nourrit, 1888, 2 vol.
- Bruyne, E. de, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, De Tempel, 1946, 3 vol., reimpr., Geneva, Slatkin, 1975.
- Buls, Ch., *L'Esthétique des villes*, Bruxelles, Buylant-Christophe, 1893.
- Buls, Ch., "La Conservation du coeur des anciennes villes", *Tekne*, nr. 64-66, Bruxelles, 1912.
- Burlee, E., *A Philosophical inquiry into the nature of our ideas of the sublime and the beautiful*, 1757, Londra, Routledge and Kegan Paul, 1958.

Cantarel-Besson, Y., *La Naissance du musée du Louvre, la politique muséologique sous la Révolution, d'après les archives des musées nationaux*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1981, 2 vol.

- Carter, J., *Views of ancient buildings in England*, Londra, 6 vol. 1796-1798.
- Carter, J., *Ancient Architecture of England*, Londra, 1807
- Carter, J., selecție din articolele sale din *Gentleman's Magazine* editată de G.I. Gomme în *The Gentleman's magazine Library, Architectural Antiquities, Part I*, Londra, E. Stock, 1890.
- Castiglione, B., *Opera*, Padova, Ed. Volpi, 1733.
- Caumont, A. de, *Cours d'antiquités monumentales*, Paris, Caen., Rouen, 1830-1833.
- Caumont, A. de, *Abécédaire ou Rudiment d'archéologie*, Paris, Caen, Roen, 1850
- Caylus, A.C.L., comte de, *Recueil d'antiquités*, Paris, Desaint et Saillant, 7 vol., 1752-1767.
- Caylus, A.C.L., comte de, cf. Paciaudi tatăl, P.
- Cerdá, L., *Teoría general de la urbanización*, Madrid, 1867, trad. și adapt. de J. Lopez de Aberasturi, Paris, Le Seuil, 1975.
- Ceschi, C., *Teoria e Storia del restauro*, Roma, Bulzoni, 1970.
- Charte d'Athènes*, versiunea lui Le Corbusier, Paris, Éditions de Minuit, 1957, reimprimare în col. "Points", Le Seuil.
- Charte internationale sur la conservation des monuments historiques*, zisă Carta de la Veneția, Veneția, ICOMOS, 1966.
- Chastel, A., cf. Boudon, F.
- Chastel, A., cf. Babelon, J.
- Choay, F., "La métaphore du labyrinthe et le destin de l'architecture", contribuție la Seminarul lui Roland Barthes la Collège de France, 1979 (inedit în franceză). Trad. ital. de E. d'Alfonso, în *La Metafora del labirinto*, Commune di Reggio Emilia, 1984.
- Choay, F., "L'Art dans la ville: Haussmann et le mobilier urbain", *Temps libre*, nr. 12, Paris, 1985
- Choay, F., *La Regola e il Modello*, Roma, Officina, 1986.
- Choay, F., cf. Merlin, P.
- Choay, F., "Penser la non-ville et la non-campagne de demain", în *L'Horizon*, Paris, Éditions de l'Aube et Datar, 1994.
- Choay, F., "Riegel, Freud et les monuments historiques...", *ACHA* (1986).
- Choay, P., cf. Turner, P.
- Città d'arte, *Atti dell'incontro di studio "La città d'arte: significato, ruolo, prospettive in Europa"*, Firenze, XI, 1986, Firenze, Giunit Barbera, 1988.
- Clair, J., *Paradoxe sur le conservateur*, Tusson, l'Échoppe, 1988.
- Clark, K., *The Gothic Revival*, Londra, 1928, reed. Pelican Books, 1964.
- Coinc, H., *Rénovation urbaine et Changement social*, Paris, Éditions ouvrières, 1967.
- Going, H., *Urbanisation et changement social*, Paris, Éd. ouvrière, 1967.
- Collins, G.C., "Linear planning throughout the world", *Journal of the Society of the architectural historians*, XVIII, New York, 1959.
- Conventions et Recommandations de l'Unesco relatives à la protection du pa-*

- trimoine culturel*, UNESCO, Paris, 1983.
- Cordier, Abbé, *L'Architecture du Moyen Age jugée par les écrivains des deux derniers siècles*, Paris, 1893.
- Correspondence Flaubert-Sand*, Paris, Flammarion, 1981.
- Corrozet, G., *La Fleur des antiquitez, singularitez et excellences de la plus noble et triomphante ville et cité de Paris*, Paris, 1532.
- Courajod, L., *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français*, Paris, Champion, 1878.
- Couzy, H., cf. Boudon, F.
- Del Bufalo, A., *Gustavo Giovannoni, Note e osservazione integrate dalla consultazione dell'archivio presso il centro di studi di storia dell'architettura*, Roma, Kappa, 1982.
- Delumeau, J. (sub direcția lui), *La Mort des pays de cocagne*, Paris, publications de la Sorbonne, 1976.
- Derrida, J., *La Dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972.
- Desanti, J. T., *Reflexion sur le temps*, Paris, Grasset, 1992.
- Description de l'Égypte*, pulicat de F. Jomard, Paris, Imprimerie impériale puis royale, 1808-1813, 9 vol. și 12 vol. de planșe, reimpr. Institut d'Orient, Paris, 1988.
- Desgodets, A., *Les Édifices anciens de Rome*, Paris, J.B. Coignard, 1682.
- Despois, F., *Le Vandalisme révolutionnaire*, Paris, 1848.
- Déville, A., *Église de l'abbaye de Saint-Georges-de-Boscherville*, Rouen, N. Périaux jeune, 1827.
- Didron, A.N., *Annales archéologiques*, vol. I, Paris, Librairie archéologique V. Didron, 1844.
- Di Marco, M., *Il Colosseo, funzione simbolica, storica, urbana*, Roma, Bursoni, 1961.
- Dussault, P., *La Loi et le Service des monuments historiques français*, Paris, La Documentation française, 1974.
- École française de Rome, *Les Cadastres anciens dans les villes et leur traitement par l'informatique*, nr. 120, Roma, 1989.
- École française de Rome, *D'une ville à l'autre: structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XII-XVI siècle)*, nr. 122, Roma, 1989.
- Emerson, R.W., "Art", în *Complete works, Collected essays*, vol. II, Boston, Houghton, 1888.
- Fawcett, J. (ed.), *The future of the past: attitudes towards conservation*, London, Thames and Hudson, 1976.
- Félibien, A., *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus éminents architectes*, Paris, 1687.

- Félibien, M., *Histoire de l'Abbaye royale de St. Denis en France*, reed. Paris, Éditions du Pont-Royal, 1973.
- Fiedler, K., *Über die Beurteilung der bildenden Kunst*, 1876 și *Bemerkungen über Wesen und Geschichte der Baukunst*, 1878, reimp. în *Schriften zu Kunst*, G. Boehm (ed.), München, Fink, 1971, 2 vol.
- Fischer von Erlach, J.B., *Entwurf einer historischen Architektur in Abbildungen unterschiedener berühmter Gebäude des Altertums und fremder Völker*, Leipzig, ediția a 2-a, 1725.
- Fontana, V., *Artisti e committenti nella Roma del Quattrocento*, Roma, Istituto di Studi romani, 1973.
- Formaggio, D., *L'idea di artisticità*, Milano, Ceschina 1962.
- Fournier, E., *Paris démolie*, Paris, Arly, 1855.
- Fiedler, K., *Über die Beurteilung der bildenden Kunst*, 1876, reed. in *Schriften zu Kunst*, München, Fink, 1971.
- France, A., *P. Nozière*, Paris, A. Lemerre, 1879.
- Frémin, M. de, *Mémoires critiques d'architecture*, Paris, 1702.
- Freud, S., *Das Unbehagen in der Kultur*, Viena, 1929, trad. fr., *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971.
- Frontisi-Ducroux, F., *Dédale, mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1975.
- Furetière, A., *Dictionnaire universel*, Rotterdam, 1690.
- Fustel de Coulanges, N.D., *La Cité antique*, Paris, Hachette, 1864.
- Garin, E., *Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Gallimard, 1969.
- Germain, Dom Michel, *Monasticon Gallicanum*, Paris, V. Palmé, 1871, 2 vol.
- Gibbon, E., *Decline and Fall of the Roman Empire*, Londra, 1776-1788, trad. fr. F. Guizot, reimp. prezentată de M. Baridon, Paris, Laffont, 1983.
- Giovannoni, G., "Vecchie città ed edilizia nuova", *Nuova Antologia*, Milano, 1913, Torino, Unione tipografico-editrice, 1931.
- Gombrich, E.H., *The Heritage of Apelles*, Oxford, Phaidon, 1976.
- Girard, J.B., *Sur la donation de Constantin à lui attribuée et minsongère*, tr. fr. și comentariu, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
- Grandmaison, C. de, *Gaignières, sa correspondance et ses collections*, Niort, 1892.
- Grégoire, Abbé, cf. lordul Ashbourne care reproduce integral cele trei rapoarte despre vandalism.
- Grodecki, L., "La Réstauration du château de Pierrefonds", *Les Monuments historiques de la France*, nr. 95, 1965.
- Gros, P., "Les statues de Syracuse et les "dieux" de Tarente (la classe politique romaine à la fin du III^e siècle avant J.-C.)", *Revue des études latines*, Les Belles Lettres, Paris, 1980.
- Grose, F., *Antiquities of England and Wales*, Londra, 1776.
- Grose, F., cf. Warton, Th.

- Gruterus, *Inscriptiones antiquae totius Urbis Romae*, Paris, 1600.
- Guilhermy, F. de, *Itinéraire archéologique de Paris*, Paris, Bance, 1855.
- Guillet, G., *Athènes ancienne et nouvelle*, Paris, E. Michallet, 1675.
- Guizot, F., *Essais sur l'histoire de France*, Paris, Ladrangé, 1836.
- Hamon, F., cf. Boudon, F.
- Hansen, E.V., *The Attalides of Pergamon*, Ithaca, Cornell University Press, 1947.
- Hausmann, baron E., *Mémoires*, Paris, Victor-Havard, 1890-1893, 3 vol.
- Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über der Aesthetik*, 1836, trad. fr., L'Esthétique, Paris, Aubier, 1944.
- Heidegger, M., *Essais et Conférences*, trad. A. Préau, Paris, Gallimard, 1954.
- Heidegger, M., "La Fin de la philosophie et le tournant", *Questions IV*, trad. fr. J. Beaufret et F. Fédier, Paris, Gallimard, 1976.
- Hermant, D., "Le Vandalisme révolutionnaire", *Annales*, Paris, iulie-august 1978.
- Huggins, S., "The Restoration of ancient monuments", *The Builder*, 28 decembrie 1878.
- Hugo, V., *Notre-Dame de Paris*, *Œuvres*, Paris, Renduel, vol. III-V, 1832.
- Hugo, V., *Littérature et Philosophie mêlées*, *Œuvres*, Paris, Renduel, vol. XI, 1834.
- Jones, I., *The Most Notable Antiquities of Great Britain, vulgarly called Stone-Heng, on Salisbury Plain*, Londra, 1653.
- Junod, Ph., *Transparence et Opacité*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975.
- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, 1790, trad. fr. J. Gibelin, La Critique du jugement, Paris, Vrin, 1941.
- Kersaint, A. G., *Discours sur les monuments publics*, pronunțat la Conseil du Département de Paris, pe 15 decembrie 1791, P. Didot, 1792.
- Kircher, părintele A., *Musaeum Kircherianum*, Roma, G. Plachi, 1709.
- Krautheimer, R., *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, Princeton University Press, 1956.
- Krautheimer, R., "Introduction to an iconography of mediaeval architecture", *Studies in early Christian, mediaeval and Renaissance art*, Princeton University Press, 1969.
- Krautheimer, R., *Rome, profile of a city 312-1308*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- Krautheimer, R., *The Rome of Alexander VII, 1655-1667*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- Kristeller, P.O., "Renaissance thought and the arts", *Collected essays*, New York, Harper and Row, 1965.

Labande, L.H., *Notice sur les dessins des antiquités de la France méridionale exécutés par Pierre Mignard et sur leur publication projetée par le comte de Caylus*, Nîmes, Gervais Bedot, 1862.

Laborde, A. de, *Les Monuments de la France classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts*, Paris, Didot aîné, 1816.

Lacan, J., *Écrits*, "Le stade du miroir", Paris, Le Seuil, 1965.

Lavedan, P., *Histoire de l'urbanisme*, Paris, Laurens, 1926-1952.

Larsen, K., E., *Architectural preservation in Japan*, ICOMOS international, Trondheim, Tapir Publishers, 1994.

Lebras, H., *La planète du village*, Édition de l'Aube, 1993.

Lecroy de la Marche, A., *Mémoire de l'Abbeé Suger sur son administration abbatiale in Œuvres complètes de Suger*, Paris, 1867.

Legendre, P., *Les enfants du texte*, Paris, Fayard, 1992.

Legendre, P., *Dieu au miroir*, Paris, Fayard, 1994.

Le Goff, J. și Nora, P., (editori), *Faire de l'histoire*, vol. II, Paris, 1974.

Le Lannou, E., "D'Ératosthène au "tour operator"", *Revue de l'Académie des Sciences morales et politiques*, Paris, 1987.

Lenoir, A., *Notice des monuments des arts, réunis au dépôt national des monuments rue des Petits Augustins, suivie d'un traité de la peinture sur verre*, Paris, anul IV.

Lenoir, A., *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au Musée des monuments français*, ediția a 5-a, Paris, anul VIII.

Léon, P., *La Vie des monuments français*, Paris, Picard, 1951.

Leroi-Gourhan, A., *Le Geste et la Parole*, vol. II, *La Mémoire et les Rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965.

Le Roy, J.D., *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, 1758, ediția a 2-a, 1770, 2 vol.

Lestocquoy, J., "L'Architecture gothique aux XVII^e et XVIII^e siècles", *Art sacré*, ianuarie-februarie 1948.

Lévi-Strauss, Cl., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

Loti, P., *La Mort de Philae*, Paris, Calmann-Lévy, 1909. reed. Paris, Pardès, 1990.

Mabillon, J., *Correspondance inédite de Mabillon et de Montfaucon avec l'Italie*, Paris, 1846.

Mac Canell, P., *The Tourist: a new theory of the leisure class*, Londra - New York, McMillan, 1976.

Madsen, S.T., *Restoration and Antirestoration*, Oslo, Universitetsforlaget, 1976.

Magister Gregorius, *Narracio de mirabilibus urbis Romae*, R.B.C. Huyghens (ed.), Leyden, 1970.

Major, Th., *The Ruins of Paestum, otherwise Posidania in magna Graecia*, Londra, Th. Major, 1768.

Marrou, H.-I., *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, Le Seuil, 1948, 2 vol.
Mauss, M., "Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimos", *Année sociologique*, 1904-1905.

Mayer, A., *La "Solution finale" dans l'histoire*, trad. fr. M.-G. și J.Carlier, Paris, La Découverte, 1990.

Mérimée, P., *Lettres à Viollet-le-Duc*, text stabilit de P. Trahard, Paris, Champion, 1927.

Mérimée, P., *Études sur les arts du Moyen Âge*, republicat Flammarion, Paris, 1967.

Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Art de France, 1961.

Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

Merlin, P. și Choay, F. (sub direcția), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, PUF, 1988.

Michelet, J., *Le Peuple*, Paris, Comptoir des Imprimeurs unis, 1846.

Middleton, R., "The Abbé Cordemoy and the Graeco-gothic ideal: a prelude to romantic classicism", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londra, 1962-1963.

Milioutine, N.A., *Sotsgorod, the problem of building socialist cities*, 1930, tradus din rusă și prezentat de G.R. Collins și W. Allix, Cambridge, Mass., MIT Press, 1974.

Millin, L.A., *Antiquités nationales ou Recueil de monuments*, Paris, 1790-1798.

Milner, J., *A Dissertation on the modern style of altering ancient cathedrals as exemplified in the cathedral of Salisbury*, Londra, 1798.

Milner, J., cr. Warton, Th.

Momigliano, A., "Ancient history and the antiquarian", *Journal of Warburg and Courtauld institute*, Londra, 13/1950.

Momigliano, A., *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, Paris, Gallimard, 1983.

Montalembert, comte C.-F. de, *Du Vandalisme et du catholicisme dans l'art*, Paris, Debécourt, 1839.

Montfaucon, B. de, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, P.F. Giffart, 1719-1724, 11 vol.

Montfaucon, B. de, *Monuments de la Monarchie française*, Paris, P.F. Giffart, 1724-1733, 10 vol.

Montfaucon, B. de, *Correspondance avec le baron de Crassier*, Liège, 1855.

Morris, W., "The Restoration of ancient buildings", *The Builder*, 28 decembrie 1878.

Morris, W., "Letter to The Times", *The Times*, 17 aprilie 1878.

Müntz, E., *Les Arts à la cour des papes pendant le XV^e et XVI^e siècle*, Paris, Thorin, 1878-1882, 3 vol.

Nodier, Ch. și Taylor, baron I.J.S., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, Gide fils, 1820-1863, 23 vol.

- Nora, P. cf. Ch. Le Goff, J.
 Nora, P., *Lieux de mémoire*, lucrare colectivă 3 vol., Paris, Gallimard, 1990-1993.
- Norden, F.L., *Voyage d'Égypte et de Nubie*, Copenhaga, 1755.
 Norden, F.L., *Drawings of some ruins and colossal statues at Thebes in Egypt*, Londra, Royal Society, 1741.
- Ozouf, M., *La Fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1970.
- Pächt, O., "A. Riegl", *Burlington Magazine*, 1963, trad. fr. în introducerea la *Grammaire historique des art plastiques*, Paris, Klincksieck, 1978.
- Paciaudi, părintele P., *Correspondance inédite du comte de Caylus avec le père Paciaudi*, Paris, H. Tardieu, 1801.
- Panofsky, E. și Saxl, F., "Classical myth in mediaeval art", *New York, Metropolitan museum studies*, 1932.
- Panofsky, E., *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint Denis and its art treasures*, Princeton University Press, 1946.
- Panofsky, E., *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- Panofsky, E., *Renaissance and Resuscitations in Western art*, Stockholm, Almqvist and Wiksells, 1960, trad. fr. *La Renaissance et ses avant-courriers*, Paris, Flammarion, 1976.
- Paris-Guide*, Paris, Lacroix, 1867.
- Pascal, B., *Pensées*
- Passavant, J.-D., *Raffaello von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig, 1839.
- Passeron, J.-J., cf. Bourdieu, P.
- Patte, P., *Monuments à la gloire de Louis XV*, Paris, Rozet, 1765.
- Peirese, N.C. Fabri de, *Lettres à Cassiano dal Pozzo (1625-1637)*, J.F. Lhoté și D. Joyal edit., Clermont-Ferrand, Amphion Adosa, 1989.
- Pérec, G., *L'infra ordinaire*, Paris, Le Seuil, 1992.
- Perouse de Montclos, J.M., *L'Architecture à la française*, Paris, Picard, 1982.
- Perrault, Ch., *Parallèle des anciens et des modernes*, Paris, J.B. Coignard, 1688-1697.
- Perrault, Ch., *Mémoires de ma vie*, P. Bonnefon (ed.), Paris, H. Laurens, 1909.
- Perrault, Cl., *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*, Paris, Imprimerie royale, 1671-1676.
- Perrault, Cl., *Voyage à Bordeaux*, publicat cu Ch. Perrault, *Mémoires de ma vie*.
- Pevsner, N., "Scrape and antisrape", cf. Fawcett, J.
- Pirenne, H., *Les Villes et les Institutions urbaines du Moyen Âge*, Bruxelles, 1939, Paris, PUF, 1971.
- Pococke, R., *A Description of the East*, Londra, 1743-1745, 3 vol.
- Poldo d'Albénas, J., *Discours historial de l'antique et illustre ville de Nismes*, Lyon, 1560.
- Pomian, K., *Collectionneurs, Amateurs et Curieux*, Paris, Gallimard, 1987.
- Prado, J., cf. Villalpanda, J.B.
- Prost, Ph., "Restauration et histoire des mentalités: un projet inédit de restauration de l'amphithéâtre de Nîmes en 1692", *ACHA* (1980).
- Pugin, A.N.N., *Contrasts or a parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries and similar buildings of the present day*, Londra, 1836.
- Quatremère de Quincy, A.C., *De l'Architecture égyptienne considérée dans son origine, ses principes et son goût, comparée sous les mêmes rapports, à l'architecture grecque*, Paris, Barrois, 1803.
- Quatremère de Quincy, A.C., *Considérations morales sur la destruction des ouvrages de l'art*, Paris, imp. de Crapelet, 1815.
- Quatremère de Quincy, A.C., *Encyclopédie méthodique. Dictionnaire d'architecture*, Paris, Panckouke, Veuve Agasse, 1798-1825, 3 vol.
- Réau, L., *Histoire du vandalisme. Les Monuments détruits de l'art français*, Paris, Hachette, 1959.
- Revett, N., cf. Stuart, J.
- Riegl, A., *Der moderne Denkmalkultus*, Viena, 1903, trad. fr. de D. Wiczeorek, *Le Culte moderne des monuments*, Paris, Le Seuil, 1984; *Questions de style*, trad. fr. de S. Muller, Paris, Hazan, 1992; *L'Origine de l'art baroque à Rome*, trad. fr. de H.A. Baatsch et F. Rolland, Paris, Klincksieck, 1993.
- Rostand, A., "Les monuments de la monarchie française de B. de Montfaucon", *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Paris, 1932.
- Rostand, A., "L'Œuvre architecturale des bénédictins de la congrégation de Saint-Maur en Normandie, 1619-1789", *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie*, XLVII, 1940.
- Roux, J.-M., cf. Bauer, G.
- Rucker, F., *Les Origines de la conservation des monuments historiques en France*, Paris, Jouve, 1913.
- Ruskin, J., Intervention "On the destructive character of modern French restoration", *The Builder*, 22 iunie 1861.
- Ruskin, J., *The Stones of Venice*, Londra, Allen, 1897.
- Ruskin, J., *The Seven Lamps of architecture*, Londra, Ed. J.M. Dent and Sons, 1956.
- Ruskin, J., "On the opening of the Chrystal Palace", cf. Madsen, S.T.
- Ryckmans, S.P., "The Chinese attitudes towards the past", *ACHA* (1986).
- Samsa, D., "Un Ipotesi di funzionamento territoriale: città, ideologia e scienza nel pensiero di Carlo Cattaneo", *Storia in Lombardia*, nr. 2, Milano, F. Angeli, 1986.

- Sauerländer, W., "A. Riegl und die Entstehung des autonomen Kunstgeschichte am fin de siècle", *Fin de siècle zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, R. Bauer, (ed.), Frankfurt per Main, 1977.
- Saxl, F., cf. Panofsky, E.
- Sayad, A., cf. Bourdieu, P.
- Schnapper, A., *Le Géant, la Licorne et la Tulipe*, Paris, Flammarion, 1988.
- Scott, G., "A Plea for the faithful restoration of our ancient churches", *Sessional Papers of the Riba*, Londra, 1864-1865.
- Serlio, S., *Terzo Libro, Antichità di Roma*, Venetia, 1540.
- Séroux d'Agincourt, J.B.L.C., *Histoire de l'art par les monuments*, Paris, Treuttel et Würtz, 1811-1820, 4 vol.
- Sieczek, J., *La Survivance des dieux antiques*, Londra, Institutul Warburg, 1940.
- Sharpe, Interventie "Against restoration", *The Builder*, 23 august 1873.
- Sitte, C., *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Viena, Graeser, 1889, trad. fr. D. Wiczorek, L'Art de bâtir les villes, Paris, Le Seuil, 1996.
- Smets, M., *Charles Buls*, Liège, Mardaga, 1993.
- Soucy, C., *La Réutilisation des monuments historiques*, Paris, Caisse des monuments historiques, 1985.
- Spanheim, E., *Dissertationes de praesantia et usu numismatum antiquorum*, ediția a doua, 1671.
- Spon, J. și Wheeler, G., *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait les années 1675 et 1676*, Lyon, 1678.
- Spon, J., *Réponse à la critique publiée par M. Guillet*, Lyon, Amaubri, 1679.
- Spon, J., *Recherches curieuses d'Antiquité*, Lyon, Amaubri, 1683.
- Steiner, G., *Real presence*, Londra, Faber and Faber, 1989, trad. fr. M.R. de Pauw, Paris, Gallimard, 1991.
- Stengers, I. (sub direcția), *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*, Paris, Le Seuil, 1987.
- Suger, Abatele, *Mémoire sur l'administration abbatiale*, cf. Panofsky, E. și *Œuvres complètes*, Paris, Éd. A. Lecoy de la Marche, 1867.
- Stuart J. și Revett, N., *The Antiquities of Athens*, Londra, Haberkorn, 1762-1794, 3 vol.
- Summerson, J., *Architecture in Britain, 1530-1830*, Londra, Penguin, ed. a 4-a, 19 Taylor, baron I.J.S., cf. Nodier, Ch.
- Taylor, F.H., *The Taste of angels*, Boston, Little Brown, 1948.
- Todorov, T., *Le Principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981.
- Turner, P., *The Education of Le Corbusier*, trad. fr. P. Choay, *La Formation de le Corbusier*, Paris, Macula, 1987.

Vagnetti, L., "Lo studio di Roma negli scritti albertiani", *Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1974.

Valéry, P., *Eupalinos*, Paris, Galimard, 1944.

- Valéry, P., *Œuvres*, Paris, Gallimard.
- Valéry, P., *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, 1945.
- Valla, L., *Despre donația lui Constantin lui atribuită și mincinoasă*, trad. fr. și comentariu J. B. Girard, prefață de Carlo Ginzburg, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
- Veyne, P., *Le Pain et le Cirque*, Paris, Le Seuil, 1976.
- Veyne, P., *L'Inventaire des différences*, Paris, Le Seuil, 1976.
- Veyne, P., *L'Élégie érotique romaine*, Paris, Le Seuil, 1984.
- Vicq d'Azyr, F., *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement, proposée par la Commission temporaire des arts et adoptée par le Comité d'Instruction publique de la Convention nationale*, Paris, Imprimerie nationale, anul al doilea al Republicii, 1793.
- Vicq d'Azyr, F., *Œuvres complètes*, Paris, Éditions J.-L. Moreau, vol. IV și V, 1805.
- Villalpanda, J.B. și Prado, J., *In Ezechielem explanationes et apparatus Urbis ac templi hierosolymitani. Commentariis et imaginibus illustratus*, Roma, Zanetti, 1596-1604.
- Viollet-le-Duc, E., "Notre-Dame de Paris", *Revue générale de l'architecture*, 1851, vol. IX.
- Viollet-le-Duc, E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, Morel et Co., 1854-1868.
- Viollet-le-Duc, E., *Entretiens sur l'architecture*, Paris, Morel et Co., 1863-1872, 2 vol., reed. Bruxelles-Liège, Mardaga, 1977.
- Vitruvius, *De architectura*, ediția princeps, 1486, trad. fr. Cl. Perrault, *Les Dix Livres d'architecture de Vitruve*, J.B. Coignard, 1673, reimp. Bruxelles-Liège, Mardaga, 1980.
- Walpole, H., *Anecdotes in painting*, Londra, 1762.
- Warton, Th., Bentham, J., Grose, Captain și Milner, J., *Essays on gothic architecture*, ediția a 2-a, Londra, 1802.
- Webber, M., "The Post-city age", *Daedalus*, New York, toamna 1968.
- Webber, M., "The urban place and the non place urban realm", in *Explorations into urban structure*, The University of Philadelphia Press, 1967.
- Wheeler, G., cf. Spon, J.
- Wiczorek, D., cf. Sitte, C.
- Wiczorek, D., *Camillo Sitte et les Débuts de l'urbanisme moderne*, Bruxelles, Mardaga, 1981.
- Wiczorek, D., "Sitte et Viollet-le-Duc...", *Austriaca*, 12, Viena, 1981.
- Williams, R., *Culture and Society*, Londra, Chatto and Windus, 1958.
- Winckelmann, J.J., *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764, trad. fr. *Histoire de l'art chez les anciens*, Paris, Saillant, 1766, 2 vol.
- Zevi, B., *Storia dell'architettura moderna*, Torino, Einaudi, 1951.
- Zuconi, G., "La Naissance de l'architecte intégral en Italie", trad. fr. C. Gaudin, *Annales de la recherche urbaine*, Paris, 1990.

Indice al numelor persoanelor citate

- Abdelkafi, D., 217
 Abé, Y., 217
 Abélard, 220
 About, E., 245
 Acciajuoli, D., 34
 Addison, J., 43, 264
 Adhémar, J., 27, 219, 220
 Adorno, 264
 Adrian I, papa, 27
 Agrippa, 19
 Ahmet, 225
 Aigrefeuille, Ch. d', 45
 Albenas, P. d', 67
 Alberti, L.B., 9, 15, 32, 34, 35, 38, 178,
 179, 200, 219, 221, 222, 261
 Alejandro, G., 57
 Alexandru al VII-lea, 231
 Alexandru, împăratul, 18
 Alexandru al VI-lea, papa, 40
 Alfonso E. d', 263
 Allix, W., 257
 Alsop, J., 219, 221
 Ameilhon, 233
 Ancona, Ciriaco d', 58, 228
 Androuet du Cerceau, J., 217
 Annunzio, G. d', 168
 Ariès, 67
 Aristide, 19
 Aristotel, 26, 199
 Arundel, Th., earl of, 45
 Ashbourne, lordul, 237
 Asinius, Pollio, 20
 Attalos I, regele Pergamului, 19, 200
 Attalos al II-lea, regele Pergamului, 19
 Atticus, 20
 Aubrey, J., 48, 53
 Augoyard, J.-F., 261
 Augustin, sfântul, 220
 Aurelian, 38
 Baatsch, A., 251
 Babelon, J.P., 219
 Babin, părintele J.-P., 229
 Bahtine, M., 103, 244
 Baltard, V., 2, 138, 166, 255, 261
 Balzac, H. de, 99, 100, 101, 130
 Barbo, Pietro, 40
 Barthélemy, abatele J.-J., 45, 233
 Barthes, R., 9, 10, 218, 263
 Bartoli, P.S., 44, 45, 224
 Bauer, G., 262, 266
 Bauer, R., 251
 Baumgarten, A.G., 63
 Beck, I., 264
 Bellori, G.-P., 224
 Beltramo, Varese de, 39
 Benedictus, canonicul de Saint-Pierre, 25
 Benjamin, W., 180, 262,
 Bentham, J., 227,
 Bercé, F., 107, 246, 247
 Berlioz H., 167
 Bernard de Chartres, 26
 Bernard de Clairvaux, 25
 Bertrand, abatele, 225

- Bever, Ed. van, 231
 Biondo, F., 36, 40
 Blondel, J.-F., 52
 Blumert, M., 260
 Boccaccio, G., 221
 Boito, C., 119, 120, 121, 122, 124, 148,
 149, 150, 159, 160, 163, 242, 250, 251
 Bonnefon, P., 217
 Houchot, H., 224
 Boudon, F., 252
 Boulting, N., 226, 246
 Bourdier, M., 209, 265
 Bourdieu, P., 252, 253, 261, 266
 Branchini, F., 45
 Bréguigny, L.G., 76, 79, 233
 Broglie, E. de, 226
 Brunelleschi, F., 32, 33, 34, 221
 Bruni, L., 32, 34
 Bruyne, E. de, 220
 Bufalo, A. del, 257
 Buffon, G.L., 85
 Buls, C., 141, 255
 Burke, E., 63
 Burlington, lordul R.B., 46
 Burne Jones, E., 245
- Calvet, C., 231
 Cantarel-Besson, Y., 234
 Capucinilor, familia, 229
 Caracalla, 28
 Carlier, J., 218
 Carlier, H.G., 218
 Carlyle, Th., 100, 245
 Carol cel Mare, 27, 50
 Carretto, del Ilario, 264
 Carter, J., 70, 112, 231
 Carus, C.G., 99
 Cassiano, 228
 Castiglione, B., 222
 Cattaneo, C., 147, 257
 Caumont, A. de, 107, 109, 115, 246, 247
 Caylus, A.C.L., 50, 54, 57, 63, 64, 65,
 227, 229, 230, 231
 Cerdá, I., 131, 146, 253
 Ceres, 40
 Certeau, M. de, 261
 Ceschi, C., 231, 251, 257,
 Cesi, F., 45
- Champollion, J.-F., 125, 229
 Chantal, A.-D., 270
 Chaptal, 235
 Chastel, A., 219, 246, 252,
 Chateaubriand, A. de, 226
 Choay, F., 222, 241, 252, 255, 263, 265, 266
 Choay, P., 253
 Choiseul-Gouffier, M.G.F.A., 66
 Christian al VI-lea, regele Danemarcei, 230
 Christaller, 213
 Chrysoloras, M., 32
 Ciaccono, A., 224
 Cicero, 20, 32, 35
 Clair, J., 261
 Clark, K., 243
 Coignard, J.B., 56
 Coing, H., 253, 266
 Colbert, J.-B., 45, 68
 Collins, G.C., 256, 257
 Constantin, împăratul, 14, 15, 197, 264
 Cordemoy, J.-L., 52, 226
 Cordier, abatele, 225
 Corrozet, G., 225
 Courajod, L., 77, 235
 Cousin, V., 106, 263
 Couzy, H., 252
 Crassier, baronul de, 46, 224
 Crès, 231, 234
 Crozat, P., 230
- Dacier, 233
 Dagobert, 14, 50
 Dal Pozzo, C., 45, 57, 228
 Damisch, 251
 Danger, R., 142
 David, J.L., 81, 83, 233, 236
 Debure, 233
 Della Robbia, L., 33
 Delumeau, J., 237
 Denon, V., 89
 Derrida, J., 218
 Dent, J.M., 243
 Desanti, I.T., 264, 265
 Deseigne, L.P., 78, 235
 Desmarest, 233
 Desvallées, A., 219
 Desgodets, M., 45, 68
 Desiderius, abatele, 27
- Despois, F., 232
 Deville, J.-A., 241
 Didron, A.N., 118
 Diocletian, 20, 27, 28, 40
 Donatello, 33, 34, 221
 Dondi, G., 31, 32, 33, 221
 Doré, G., 98
 Doyen, G.-F., 77, 234, 233
 Drugeon, J.-M., 263
 Ducarel, Dr., 223
 Duchamps, 81
 Duhem, G., 260, 261
 Dulin, arhitectul, 109, 247
 Duplessis, P., 231
 Dusaule, P., 245, 246
 Dussault, 83, 236
- Elgin, Th. Bruce, lordul, 66
 Eliot, T.S., 264
 Elisabeta I-a a Angliei, 53
 Emerson, R.W., 139, 255
 Eratostene, 261
 Eugen al IV-lea, papa, 36, 38
 Euripide, 197
- Fabretti, R., 224
 Faure, Élie, 211
 Fawcett, J., 226, 231, 246, 248
 Felibien, J.-F., 50
 Felibien, M., 51, 223
 Fenellosa, E.F., 207
 Ferry, J., 181
 Fiedler, K., 96, 137, 178, 204, 242, 265
 Filarete, P. Averlino zis, 35, 193
 Fischer von Erlach, J.-B., 46, 62
 Flaubert, 208
 Fontaine, A., 229
 Fontana, N., 221
 Forestier, J.C.N., 142
 Foucault, intendentul de Normandie, 45
 Fouché, S., 245, 247, 249
 Fournier, E., 128
 France, A., 115, 118, 250
 Francesconi, D. abatele, 222
 Franchetti Pardo, V., 255
 Francisc I, 47, 68
 Frangipani, familia, 23, 24, 39
 Frankl, P., 152, 251
- Frémion, M., 53, 226
 Freud, S., 124, 189, 252, 266
 Freyssinet, E., 156, 259
 Frézier, A.F., 52
 Friedrich, G.D., 99
 Fromaggio, D., 204
 Frontinus, 222
 Frontisi-Ducroux, F., 263
 Furetère, A., 7
 Fustel de Coulanges, N., 130
- Gaignières, F.R. de, 51, 57, 69, 224, 225
 Gandillac, M., 262, 274
 Garin, E., 221
 Garnier, Ch., 109, 167
 Garnier, T., 166
 Gassendi, 228
 Gaudin, C., 256
 Gaulle, generalul Ch. de, 218
 Gautier, T., 128, 129
 Gauzelin de Saint-Benoît-sur-Loire, 24
 Geddes, P., 258
 Genep, A. van, 237
 Germain, Dom M., 51, 53, 223, 224
 Ghiberti, L., 33, 34, 35, 221
 Gibbon, E., 62, 229
 Giedion, S., 134
 Gilbert de la Porrée, 26
 Gioffredo, 229
 Giotto, A. di Bondone, 221
 Giovanni, 31
 Giovannoni, G., 104, 119, 120, 145, 146,
 147, 148, 149, 150, 159, 160, 165, 170,
 182, 191, 245, 251, 252, 256, 257, 258
 Girard, J.B., 264
 Girardon, F., 68, 231
 Goffmann, L., 261
 Gombrich, E.H., 33
 Gomme, G.L., 231
 Grandmaison, C. de, 225
 Grégoire, abatele, 72, 83, 86, 88, 95,
 237, 238
 Gregorius, 26, 33
 Grigore X, 197
 Grigore cel Mare, papa, 24, 29, 37
 Grodecki, L., 114, 249
 Gronovius, 224
 Gros, P., 219, 249

- Grose, Captain, 227
 Grose, F., 227
 Gruterus, 227
 Guglielmo da Cremona, 31, 33
 Guilbert de Nogent, 25
 Guilhermy, F. de, 128
 Guillaume de Volpiano, 24
 Guillet, G., 224
 Guimard, H., 3
 Guise, familia, 225
 Guizot, F., 14, 89, 94, 95, 99, 100, 106, 107, 238, 241, 263, 267
 Gutenberg, 206

 Hadrian, împăratul, 20, 39
 Hamilton, 238
 Hamon, F., 252
 Hannibal, 40
 Hansen, E.V., 219
 Haussmann, baronul E., 2, 128, 129, 130, 134, 138, 252, 263
 Heemskerck, Marten von, 15
 Hegel, W., 8, 96, 102, 187, 222, 63
 Heidegger, M., 96, 263
 Heitz, K., 235
 Henri de Winchester, episcopul, 25, 26, 33, 220
 Herder, J.G., 259
 Hermant, D., 82, 232, 236, 237
 Herodot, 47
 Hildebert de Lavardin, 24, 26, 220
 Hittorf, J.-L., 109
 Hölderlin, F., 192
 Hollander, trezorier la Schaffhausen, 45
 Honorius, papa, 24, 29
 Hooke, R., 228
 Horatius, 220
 Horta, V., 2, 169, 252
 Houlet, J., 1V
 Huggins, S., 248
 Hugo, V., 9, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 116, 117, 129, 187, 241, 242, 243, 263
 Hugues de Cluny, 24
 Humboldt, W. von, 259
 Hunt, W.H., 245
 Hurd, 226
 Huyghens, R.B.C., 220
 Huysmans, J.-K., 98

 Iselin de Bâle, 45
 Inocențiu III, 197
 Inocențiu VIII, 40
 Iuliu al II-lea, papa, 14, 208

 Jefferson, Th., 218
 John de Salisbury, 24, 25
 Jones, I., 61, 225
 Joyal, D., 228
 Junod, Ph., 242
 Jussieu, A. de, 245

 Kahn, L., 3
 Kant, I., 63, 204
 Kersaint, A.G., 75, 79, 85, 87, 88, 90, 209, 232, 233, 237
 Kircher, A., 45, 57, 222
 Krautheimer, R., 26, 219, 220, 221, 227, 231, 251, 252
 Kristeller, P.O., 218

 Laborde, A. de, 241
 Labrousse, E., 111
 Lacan, J., 266
 Larsen, K.E., 265
 La Font de Saint Yennne, 63
 Lakanal, J., 86
 Lampadius, 43, 264
 Laugier, M.-A., 50, 52
 Laurens, H., 217
 Lavedan, P., 253
 Lavin, I., 217, 252
 Lavitote, J.-A., 3
 Leboeuf, J., 227
 Leblond, 233
 Lebras, H., 266
 Leclant, J., 229
 Le Corbusier, 3, 93, 134, 142, 143, 147, 157, 253, 256, 259
 Ledoux, 261
 Le Duc, zis Toscane, 226
 Le Goff, J., 251
 Leicester, earl of, 46
 Le Lannou, E., 261
 Legendre, P., 206, 265
 Lemaire, R., IV
 Lemerre, A., 249
 Lenin, V.I., 206

 Lenoir, A., 76, 77, 78, 234, 235, 268
 Lenormant, Ch., 245
 Léon, P., 219
 Leon al X-lea, papa, 37, 40, 208
 Le Pautre, A., 217
 Leroi, David, 239
 Leroi-Gourhan, A., 263
 Le Roy, J.D., 59, 61, 63, 109, 229
 Lessing, G.-E., 64
 Lestocquoy, J., 226
 Leto, P., 34, 37, 40
 Lévi-Strauss, Cl., 253, 266
 Lhôte, J.-F., 228
 Ligorio, P., 45
 Littré, E., 1
 Lopez de Aberasturi, A., 253
 Loti, P., 125, 252
 Lucretius, 199
 Ludovic al XIV-lea, 5, 44, 45, 83, 217, 224
 Ludovic al XV-lea, 4, 230
 Ludovic al XVI-lea, 68
 Ludovic de Bavaria, 29
 Lyautey, L.-H., mareșal al Franței, 142

 Mabillon, J., 223, 224, 226
 Mac Canell, P., 218
 Maddalena dei Capo, F., 37, 40
 Madsen, S.T., 243
 Magister Gregorius, 25
 Major, Th., 62
 Malraux, A., 145, 157, 170, 177, 178, 246, 262
 Mann, H., 222
 Mantegna, A., 36
 Marcellus, 21, 23
 Marche, Lecroy de la, 265
 Marc Aureliu, 29
 Marco, M. di, 222
 Mariette, P.J., 230
 Marrou, H.T., 220
 Martin, C., 253
 Martin al V-lea, papa, 18, 29, 37, 38, 39, 221, 222
 Marx, K., 101
 Massin, 249
 Masson, 233
 Mathieu, 239

 Mauss, M., 237
 Mayer, A., 218
 Medici, C. Bătrînul de, 33
 Medici, familia de, 200
 Medici, Lorenzo de, 40
 Medici, Piero de, 263
 Meibomius, H., 45
 Melissinos, A., IV, 260
 Mendelssohn, E., 3
 Menestrier, 228
 Mentelle, 239
 Mercer, 233
 Méréme, O., 72, 86, 96, 100, 105-111, 115, 116, 128, 242, 245, 247, 251, 254
 Merlin, P., 241
 Michelangelo, B., 200
 Michelet, J., 234
 Middleton, R., 226
 Mignard, P., 45, 68, 231
 Milhan Verneda, J., 229, 259
 Miliutine, N.A., 147, 257
 Millin, L.-A., 14, 73, 219, 232
 Milner, J., 70, 112, 227, 231
 Mirabeau, H.G.V. Riqueti, contele de, 75
 Momigliano, A., 62, 223, 264
 Montalembert, M.-R., 98, 99, 105, 106, 118, 129, 242, 252
 Montalivet, J.-P., 240
 Montfaucon, B. de, 43, 45-51, 54, 57, 59, 64, 224, 225, 227, 228, 264
 Monticello, 218
 Moreau, J.-L., 237
 Morris, W., 70, 100-104, 107, 112-120, 126, 133, 150, 232, 248-250
 Mouchy, 233
 Muller, S., 251
 Mummius, L.A., 19
 Müntz, E., 222

 Napoleon Bonaparte, 62, 68, 76, 89, 90, 220, 238
 Napoleon al III-lea, 2, 138, 255
 Niccoli, N., 33, 34, 221
 Nicodemi, G., 252, 258
 Nicolae al V-lea, papa, 35-40
 Nodier, C., 92, 98, 100
 Nointel, Ch. marchizul de, 45
 Nora, P., 212, 251

- Norden, F.L., 47, 230
 Nozière, P., 249, 250
- O'Connell, L.M., 239, 240
 Odilon de Cluny, 28
 Orlandi, G., 219
 Ozouf, M., 218
- Pächt, O., 251
 Paciaudi, 45, 64, 230
 Paciaudi, părintele P., 45
 Pajou, 233
 Panckoucke, 226
 Panini, G.-P., 66
 Panofsky, E., 24, 26, 219, 220, 242, 251, 265
 Parent, M., IV
 Parker, J., 250
 Pascal, B., 198, 264
 Passavant, J.D., 222
 Passeron, J.-C., 252
 Patin, V., 262
 Patte, P., 4
 Paul al II-lea, papa, 39, 40
 Pausanias, 19, 228
 Pausan, M.R., 261
 Peiresc, N.F. Fabri de, 55, 57, 61, 64, 224, 227, 228
 Percheron, P., 224
 Pérac, Du, 22
 Pérec, G., 212, 266
 Pérouse de Montclos, J.M., 226
 Perrault, Ch., 9, 48, 176, 217, 231
 Perrault, Cl., 5, 56, 217, 228
 Perret, A., 3
 Péron, M., 232
 Petrarca, P., 30-32, 33, 35, 49
 Peyssner, N., 33, 231, 243
 Peyre, A.F., 91
 Philpott, P., 251
 Pius al II-lea, papa, cardinalul 37, 39, 222
 Piccolomini, F., 37, 39
 Pineton, J., 67
 Piranesi, G., 45, 66, 231
 Pirenne, H., 131, 284
 Platon, 9, 199, 206, 218
 Pliniu cel Bătrîn, 19
- Pococke, R., 45, 63, 64, 223, 230, 231
 Poggio Bracciolini, G., 18, 32, 34, 36, 37
 Poirrer, 233
 Poldo d'Albenas, J., 67, 228
 Polybios, 19
 Pomian, K., 222
 Pontchartrain, secretar de stat, 69
 Ponty, M., 204
 Phélypeaux, de, 69
 Préquigny, 233
 Préau, A., 263
 Prost, H., 142
 Prost, Ph., 231
 Puthod, 233
 Pugin, A.W.N., 99, 131
- Quatremère de Quincy, A.C., 8, 50, 52, 62, 66, 78, 79, 226, 229, 230, 234, 235
 Questel, 247
- Ramée, D., 247
 Raphael, 37, 40, 222, 223, 226
 Réau, L., 218, 232
 Rebut-Sarda, M., IV
 Revett, N., 60, 61, 229
 Richardson, 262
 Riegl, A., 13, 87, 96, 121-126, 150, 153, 165, 184, 188, 202, 204, 207, 218, 242, 251, 252, 265
 Robbia, Luca della, 33
 Robert, H., 66
 Robespierre, M., 83
 Rolland, F., 251
 Romme, G., 85, 86
 Rostand, A., 225, 227, 228
 Rousseau, J.-J., 68
 Roux, J.-M., 262, 266
 Rubens, P.-P., 45, 57
 Rücker, F., 72, 219, 233, 240, 245, 268
 Ruppl, R., 245
 Ruskin, J., 70, 94, 98, 100-104, 112-126, 130-134, 148, 150, 160, 175, 186, 192, 231, 243, 244, 248, 250, 253
 Ryckmans, P., 217
- Salutati, C., 32
 Sand, G., 208
 Samsa, D., 257
- Sauerländer, W., 251
 Saxl, F., 220
 Sayad, A., 253, 266
 Scarpa, C., 261
 Schnapper, A., 222, 228
 Scott, G., 70, 112, 118, 248
 Sedlmayr, H., 251
 Seneca, 20, 32
 Serlio, S., 45, 47, 61, 62
 Séroux d'Agincourt, J.B.L.C., 227
 Seznec, J., 220
 Sever, Septimius, 22, 24, 28, 39
 Shapiro, M., 262
 Sica, P., 221
 Sicard, părintele C., 64
 Sitte, C., 131, 133-141, 146-150, 162, 191, 242, 253-255
 Sixtus al IV-lea, papa, 37, 39, 40
 Smeis, M., 255
 Soria, G. B., 228
 Soria y Mata, A., 147, 256
 Soucy, Cl., 261
 Soufflot, G., 62, 109
 Spanheim, E., 224
 Spengler, O., 259
 Spon, J., 42, 45, 47, 57, 59, 223, 224, 229
 Steiner, G., 261
 Stengers, L., 217
 Stuart, J., 60, 61, 229
 Stuckeley, W., 225
 Suetonius, 43, 264
 Suger, abatele, 14, 24, 25, 27, 208, 218-221, 265
 Sylla, 23
 Summerson, J., 226
- Talleyrand-Périgord, Ch. M. de, 75
 Taylor, F.H., 219, 222, 227
 Taylor, I.J.S., 92, 98, 106, 245
 Tertulian, 264
 Theodosius, împăratul, 49, 225
 Titus-Livius, 29, 32, 35, 39
 Todorov, T., 244
 Tourmikiotis, P., 228, 229, 255
 Tower, Tom, 226
 Traian 28, 29, 39, 44, 45, 224
 Trachet, A., 223
- Trahard, P., 242, 253
 Turner, J.M.W., 97, 98, 242
 Turner, P., 253
- Vagnetti, L., 221
 Vallia, L., 197
 Valéry, P., 157, 179, 188, 199, 261
 Vandermonde, 233
 Vasari, G., 49, 81, 221, 222
 Ventura, F., 256, 257
 Verresius, 20, 23
 Veyne, P., 219
 Vicq d'Azyr, F., 84-86, 237
 Villalpanda, J.-B., 61
 Villani, G., 221
 Vincent, J.-M., IV
 Viollet-le-Duc, E., 96, 110, 112-116, 118, 119, 120, 125, 136-139, 141, 146-148, 151, 162, 181, 191, 192, 200, 222, 232, 242, 246-250, 254, 255
 Virgilius, 31
 Vitet, L., 72, 106-109, 111, 116-117, 234, 235, 245-247
 Vitruvius, 34, 35, 217, 221
 Voisin, G., 93, 255
 Volney, C.F., 229
- Wagner, O., 254
 Walpole, H., 222, 226
 Walton, Th., 54, 227
 Watteau, A., 230
 Web, Ph., 245
 Webster, M., 146, 214, 266
 Webster, Smith F., 140
 Wedgwood, 238
 Wheeler, G., 223
 Whitaker, T.D., 97, 242
 Wiczorek, D., 218, 253-255
 Williams, R., 243
 Winckelmann, J.-J., 44, 62-64, 229
 Wölfflin, H., 251
 Wren, Ch., 53
 Wright, F.L., 3, 260
 Wyatt, J., 69, 70, 112, 231
- Zerner, H., 251
 Zevi, B., 250, 256
 Zuconi, G., 256

Tabla de materii

Monument și monument istoric	1
Capitolul I: Umanismele și monumentul antic	18
Arta greacă și umanități antice	19
Rămășițe antice și <i>humanitas</i> medievale	23
Faza antichizantă din Quattrocento	30
Capitolul II: Vremea anticarilor.	
Monumente reale și monumente figurate	42
Antichități naționale	48
Goticul	50
Venirea la putere a imaginii	54
Luminile	62
Conservare reală și conservare iconografică	68
Capitolul III: Revoluția franceză	72
Clasarea patrimoniului	74
Vandalism și conservare: interpretări și efecte secundare	79
Valori	86
Capitolul IV: Consacrarea monumentului istoric. 1820-1960	92

Conceptul de monument istoric în sine	94
Valoarea cognitivă și valoarea artistică	94
Pregătirea romantică: pitorescul, însingurarea și cultul artei	97
Revoluția industrială: frontiera iremediabilului	99
Valoarea de pietate	102
Practici: legislație și restaurare	105
Originea legislației franceze a monumentelor istorice	106
Restaurarea ca disciplină	109
Aporiile restaurării: Ruskin sau Viollet-le-Duc	112
Franta și Anglia	116
Sinteze	118
Dincolo de Ruskin și Viollet-le-Duc, Camillo Boito	119
Alois Riegl: o contribuție majoră	121
Capitolul V: Inventarea patrimoniului urban	128
Reprezentarea memorială	132
Reprezentarea istorică: rolul propedeutic	133
Reprezentarea istorică: rolul muzeal	141
Reprezentarea istorială	145
Capitolul VI: Patrimoniul istoric la vârsta industriei culturale	152
Cultul în industrie	153
Punerea în valoare	158
Integrarea în viața contemporană	165
Efecte perverse	174
Conservarea strategică	179
Competența de a edifica	184

Șapte propoziții despre conceptul de autenticitate și folosirea acestuia în practica patrimoniului istoric	196
<i>Note</i>	217
<i>Anexe</i>	267
<i>Lucrări citate</i>	274
<i>Indice al numelor persoanelor citate</i>	287

Editor
Uniunea Arhitecților din România
Editura S I M E T R I A

Redactor: Kázmer Kovács
Lector: Ilinca Crăiniceanu
Corector: Ștefan Tohăneanu
Tehnoredactor: Gianini Georgescu

Tipografie
S.S.P. Drukkerij, Amsterdam, Olanda

Tiraj: 2500 exemplare